
GEORGE & ANNA BARNETT

Ludwig van Beethoven.

Zweiter Theil.

Ludwig van Beethoven

Leben und Schaffen.

Von

Adolph Bernhard Marx.

In zwei Theilen mit chronologischem Verzeichniss der Werke und autographischen Beilagen.

Vierte Auflage,
mit Berücksichtigung der neuesten Forschungen durchgesehen und vermehrt

von

Dr. Gustav Behncke.

Zweiter Theil.



Berlin 1884.
Verlag von Otto Janke.
Entd Stat. Hall. London.



Inhalt des zweiten Theils.

Nach der Zurückziehung der Oper.

Nachdem wir im vorhergehenden Abschnitte weit, ja beinahe bis an das Ende der Beethoven zugemessenen Lebenszeit vorgegriffen, um das Eine, das er auf dem Gebiete der Oper ausgeführt, und das Vielerlei, welches er nur geplant hat, zusammenzufassen, kehren wir nunmehr zunächst zum Jahre 1806 zurück.

Nach dem Falle des Fidelio 1805 und dem eigenwilligen Zurückziehen desselben 1806, wie stand Beethoven da, wohin wandte sich sein schöpferischer Geist?

Eine grosse Arbeit schien verloren mit der darauf verwandten Zeit, mit den daraus gehofften Vortheilen. Denn Beethoven war, wie die Mehrzahl der Künstler, mit seinem Lebensbedarf auf den Ertrag seiner Arbeit hingewiesen und hatte die Oper auf Tantième-Bedingung aufführen lassen, mithin nach ihrem Scheiden von dem Repertoir keinen oder geringen Gewinn aus ihr. Ein so bedeutender Ausfall in den Einkünften hat schon oft die Unternehmungen neuer Arbeiten von Bedeutung gehemmt und zu reinem Erwerbsbetriebe genöthigt.

Indess: sein Ansehen hatte keine Einbusse erlitten, im Gegentheil auch an der Oper bei den Einsichtigen sich gesteigert. Ansehn, Ruhm, sie sind zwar nicht, wie die Menschen sich oft einbilden und falschen Künstlern ablauschen, Ziel und Lohn des ächten Künstlers: denn sonst würd' er sich nach den Wünschen des Publikums umsehen und ihm diesen Preis abzugewinnen trachten — Ziel und Lohn findet der ächte Künstler nur in der Arbeit, im Kunstwerk selber, alles Andre, auch Ansehn und Ruhm, ist Nebensache — gleichwohl ist die Anerkennung, das wird Niemand verkennen, ein mächtiges Förderungsmittel auf der Laufbahn. Auch Beethoven hatte das bereits an sich erfahren.

Aber was mehr ist, sein Schaffenstrieb war trotz aller Mühen und Verdriesslichkeiten nicht erschlafft, sondern gerade in jenem Momente von höchster Spannkraft erfüllt; sein Selbstvertrauen stand unerschüttert, gerade auch auf dem Gebiete des musikalischen Dramas. Wie hätte er sonst im Jahre 1807 der neuen Direktion der kaiserlichen Hoftheater den Antrag machen können, von dem wir (Bd. I S. 400) berichteten? Aber zunächst fühlte er sich auf seine eigentliche Domaine, auf die Instrumentenwelt hingewiesen, und in allen Fächern derselben begann er mit einer Hingebung zu arbeiten, die in diesem und den folgenden Jahren nicht nur einer erfreulichen Fülle von neuen Werken das Dasein gab, sondern auch fast durchgängig solche Werke förderte, die unter einander grundverschieden, aber jedes seiner Gattung karakterisch waren und darum Kunstschöpfungen ersten Ranges. Wir haben bereits darauf hingewiesen, das gleichzeitig mit Fidelio eine Reihe von Entwürfen zu grösseren Arbeiten entstanden sind. In diese Kategorie gehören Das Tripelkonzert Op. 56, das Klavierkonzert in G dur Op. 58, die C moll-Symphonie. Von diesen wurde Op. 56 noch 1805 fertig der Abschluss der C moll schob sich noch Jahr und Tag hinaus, nur Op. 58 wurde 1806 vollendet. Ausser diesem aber komponirte Beethoven in diesem Jahre die Sonate in F moll Op. 57, die Quartette Op. 59, die vierte Symphonie in B dur und das Violinkonzert Op. 61, die sechste Symphonie (Pastorale), hat er wahrscheinlich schon skizzirt.

Welch' ein Reichthum, welch' eine Tiefe der Produktivität!

Die Hauptschöpfung des Sommers 1806 war die B dur-Symphonie:*) Das Autograph:

„**Sinfonia 4 ta** 1806 L. v. Beethoven“.

Aufgeführt ist sie im Frühling 1807, erschienen 1809.

Sie legt von Beethovens Gemüthszustande, von seinen Gedanken und Entschlüssen nach der Enttäuschung, die der Frühling gebracht, bündiges Zeugniss ab.

Ein Adagio leitet sie ein. Hier

---

*) In einem Skizzenbuche früher der Landsbergerschen Autographensammlung, jetzt wahrscheinlich der Königl. Bibliothek in Berlin angehörig, befinden sich die Skizzen zur Symphonie in unmittelbarer Verbindung mit solchen zu Fidelio (Thayer II, 320).



tritt jenes Urphänomen der leise fortdröhnenden brütenden Tiefe, dessen schon Th. I S. 169 gedacht worden und das man bisweilen versucht wäre, Beethovens Urmotiv zu nennen, in tiefster Bedeutung auf. Geheimnissreich hallt schon das leere B der Bläser, mit dem kurzen, dumpf anklopfenden Pizzicato der Saiten einen Augenblick lang gefestet; keine Oboen, überhaupt kein scharfes Instrument, — die warten noch, — nur hohlklingende Instrumente, in der Höhe nur eine Flöte, die B-Klarinetten auf ihrem mittlern, nicht vollklingenden c, (in den B-Klarinetten ertönt c eine Stufe tiefer: als b), die Fagotte nicht in ihrer tiefsten Lage, da ihr Kontra-B rauhe Kraft hat, dagegen die tiefsten B-Hörner mit ihren tiefsten Tönen, die keiner grossen Kraft fähig sind und im Piano nicht immer ganz feststehenden und glatten Schall geben. Es ist ein Gespensterklang, der unbeweglich vor dir steht, wie ein Gespenst aus todten Augen dich anzublicken scheint. Dazu tritt nun, mit dem rieselnden Beiklang der Bogen dich anschauernd, das räthselhafte weitgedehnte Ges der Saiten-Instrumente; ihr Gang lässt in einen ungemessen tiefen, dunkeln Abgrund blicken. Im Dunkeln tappt leise, bang, verlassen eine einzelne Stimme fragend weiter und findet in der Höhe, findet in der Tiefe



nur Seufzer zur Antwort. Die Frage irrt umher, aus der Violin in die Flöte und zurück, die Flöte führt sie in die letzte Höhe und Alles sinkt wieder zurück in jenes öde B der Bläser und den hinabschleichenden Gang der Saiten. Doch diesmal findet das letzte lange Ges-B (Takt 5 des ersten Beispiels) nicht einmal seine Lösung nach der Dominante; es bleibt starr liegen und nach seinem Abbruch tritt die Frage, wie verirrt, in Fis dur wieder auf, verliert sich wieder, unter wachsendem Antheil der Instrumente, in die Flöte, steigt weit ausgedehnt im Violoncell nieder, strebt mit einem Trugschluss nach G (g-h-d-f), nach C dur, nach D moll sich zu wenden, wieder B — diesmal b-d-f — anzuklingen und sich an D moll, auf dessen Dominante A, festzuklammern. Vom Eintritte des G (g-h-d-f) führen Flöte, Oboe, beide Fagotte in vier Oktaven übereinander einen langsamen Tongang von H-H, c, cis, d-$\overset{b}{d}$, $\overset{gis}{e}$ (lauter Taktlängen) nach jener Dominante; die Schallmasse ist gewachsen — Alles scheint auf diesem A zu stocken und zu erlöschen, das nur noch in unterbrochnen Achteln der Geigen pulsirt.

Hier aber, ohne weitere Vorbereitung, als dass die letzten kurzberührten Töne der Geigen

a 𝄾 a 𝄾 a 𝄾

sich ein wenig verstärken, reisst das ganze Orchester, Trompeten, Paukendonner, alle Stimmen, die Geigen glänzend obenan, mit einem mächtigen Schrei sich empor,

„Die Nebel zerreissen!"

durch das kalte Finster giesst ihre Strahlen und Gluten die Sonne! Der neue Lebenslauf beginnt, voll Lebensfrische, heiter, in ungebrochenem Muthe beginnt er.

Das sagt uns diese Einleitung. Ob Beethoven davon gewusst hat mit solcher Klarheit, dass er es hätte aussprechen können — wer weiss das? Aeusserlich Zeugniss darüber ist nicht vorhanden: wer also die Sprache der Töne nicht gelten lassen will oder nicht verstehen kann, dem steht allerdings frei, auch uns Gehör zu versagen. Ja, er mag spotten: „mit diesem Trank" der Einbildung im Leibe sähen wir

Helenen bald in jedem Weibe.

Wir müssen es ertragen; denn allerdings, ohne Einbildungskraft — will sagen: ohne die Kraft höhern Anschauens und Ueberschauens sieht man in Helena selber nichts als ein Weib, wie alle andern auch. Den Nicht-Verstehenden ist diese Einleitung eine

Einleitung, wie andre auch; dass sie düster ist (soviel lässt man wohl gelten), das ist ein kluger — übrigens längst bekannter Kunstgriff, durch den Kontrast das muntere Allegro zu heben; so hat es schon Haydn gemacht.

Ja wohl! Aber wo hat Beethoven dergleichen gethan? Seine Einleitungen in die erste, zweite, siebente Symphonie, in das Septuor, in die pathetische Sonate, in die Sonaten Op. 47, 111 — alle, alle führen geradezu in die Sache, in den ersten Satz, und wissen nichts von dem Spiel mit Kontrasten. Woher also diese Einleitung der B dur-Symphonie? — Man muss wagen zu behaupten: es sei Zufall oder eitel Kontrastenspiel, Beethoven habe nur blindlings oder spielig in die Töne gegriffen; oder man muss ihn seiner würdig zu fassen und nach psychologischen Gesetzen seine Räthselworte zu deuten trachten. Oder man kann auch, wie jener voreingenommene Zeuge, der auf alle Fragen: wie er heisse? ob er in Italien gewesen? no mi ricordo antwortete, kunstphilosophisch dabei bleiben: ich glaub' es nicht und hör' es nicht.

Oulibicheff sagt von der Symphonie; sie sei ein Seitenstück (fait pendant) zu der zweiten und habe dem Komponisten sicherlich Haydns Lob eingebracht, so gewiss sie den neuern Bewunderern der letzten Werke nicht für vollgültig gelte. Was will das Alles sagen? Wie kann man Werke, die keine Berührung mit einander haben, als den Gattungsbegriff, damit erklären wollen, das man eins neben oder über das andre stellt?

Er findet indess in dieser Allgemeinheit keine Befriedigung. Durch eine flüchtige Aeusserung Schindlers verleitet, hält er für möglich, dass die Liebe zu Giulietta Guicciardi, irgend eine günstige Antwort auf seine Th. 1. S. 143 mitgetheilten Briefe dem Tondichter die Idee einer Symphonie „in der sanften Tonart B dur“ und alle Motive (tous les motifs) dazu gegeben habe. Dass eine solche Anregung von jener Seite 1806 nicht mehr möglich war, lassen wir unberücksichtigt; aber jene Einleitung: eine Einleitung zu einem Liebesgesang!

Kehren wir zur Symphonie zurück.

Mit Macht tritt aus aller Verdüsterung der erste Satz hervor und giebt Antwort auf jene scheuen Fragen; es ist musikalisch zu reden, dasselbe Motiv,



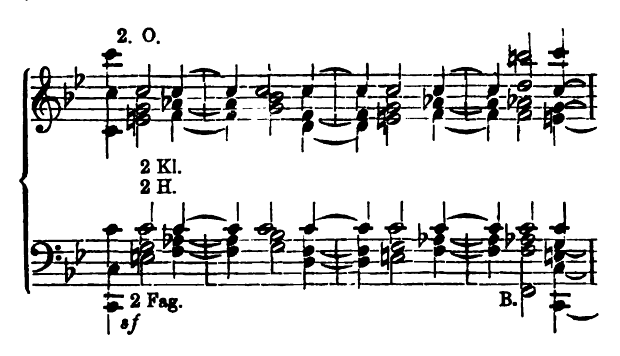
von der Violin zum Satz ausgebildet, vom schmeichelnden Nachsatz der Bläser bewillkommnet und zur kräftigsten Wiederholung geleitet; die Geigen mit allen Bläsern haben die Hauptmelodie, von den gleich-rhythmischen Rufen des Blechs bestärkt, auch im Nachsatze strömen alle Bläser mit Ausnahme des Blechs und alle Saiten zusammen und fliessen in Sexten und Oktaven $\overset{g}{b}$ $\overset{f}{a}$ $\overset{es}{g}$ u. s. w. in sanftem Lauf abwärts, während einzig die zweite Violin die füllende Tonreihe d c b u. s. w. in Achteln einmischt. Frisches, rühriges Dasein überall, die Quellen und Brunnen des Lebens sind alle geöffnet, — von jener zarten Leidenschaft, die einst die Cis moll-Sonate hervorgerufen, die später, nach der Zeit der B dur Symphonie Beethoven jene beklommenen Worte abgelockt: „Nur Liebe, — ja nur sie vermag dir ein glückliches Leben zu geben! O Gott — lass mich sie — jene endlich finden, die mich in Tugend bestärkt — die erlaubt mein ist,“ von allem der Art keine Spur. Man frage nur stets die Noten! sie geben ehrlich Bescheid. Aber man muss auch ehrlich fragen, ohne vorgefasste Meinung; und man muss zu fragen und zu hören verstehn.

Geantwortet ist auf jene bangen Fragen, und nun steigert sich an der Antwort selbst



das Gefühl der Rüstigkeit und Rührigkeit. Aber es ist bei aller Munterkeit und Freudigkeit ein bis zum Schmerzlichen angestrengtes

Ringen, das bis zum Aufschrei (S. 12, Takt 1--4 der Partitur) spannt und nun erst den Hauptsatz in voller Kraft in den Bässen feststellt, in den wehenden Geigen zu den Prachtakkorden der Bläser und dem Donner der Pauken vollendet und mit kurzer Wendung nach C dur und auf C, die Dominante von F dur, wendet. Noch kostet es Kampf, — es ist hier ein Nachklang aus dem stöhnenden Ringen der Eroica zu spüren, —



(noch drei Takte) sich hier festzuhalten.

Dies ist der Hauptsatz bis zum Eintritte des Seitensatzes.

Und darin hat der vortreffliche Biograph Beethovens das Entzücken der Liebe beim Empfang günstiger Antwort vernommen!

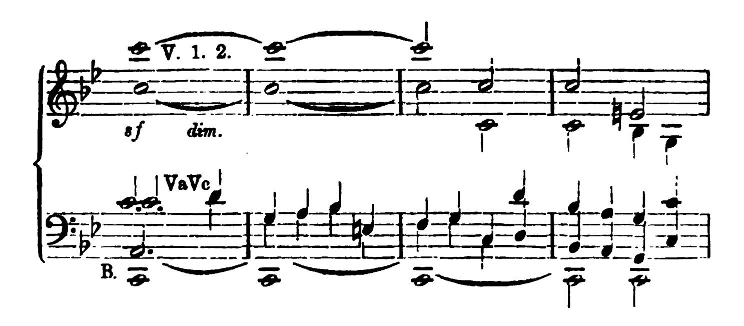
Es kommt nichts darauf an, was Oulibicheff gehört oder sich vorgestellt hat; auch müssen nun einmal die Musiker . . . warum müssen sie? — genug, sie müssen sich gefallen lassen, dass jeder Dilettant, der ein wenig Klavier spielt und die Konzertsäle besucht, sie und die Welt über ihre Kunst belehrt. Nur sollte zum Hören bei dieser wie Nervenäther flüchtigen Kunst sorgsames und wiederholtes Lesen hinzukommen, weil es ohnedem unmöglich ist, alle Momente festzuhalten. Und wie wär' es möglich, den Sinn des Ganzen zu fassen, wenn man nicht in den Sinn der einzelnen Momente, von da in ihre Bedeutung im Ganzen und in den Zusammenhang dieses Ganzen sich vertieft? Jeder einzelne Moment, jeder Schall und jeder Klang, jedes rhythmische und jedes Tonverhältniss, jeder Akkord und jedes Motiv hat seine eigne Bedeutung, eben so und noch viel mehr jede Melodie und jeder Satz; diese Bedeutung der Momente wird näher bestimmt durch den Zusammenhang, der den Sinn des Einzelnen sogar einigermaassen ändern kann, indem er ihn in den Sinn des Ganzen aufgehn lässt.

Dies alles ist nicht etwa, wie man sich bisweilen hat einbilden wollen, eine Art Geheimsprache und Geheimschrift; die Kunst ist

nicht etwa nur für eine kleine Zahl „in das Heiligthum Eingeweihter", sie hat nichts mit den eleusinischen Geheimnissen oder den Mysterien zu Bubastis gemein. Jedes empfängliche Gemüth kann so viel daraus sich aneignen, als es Hingebung mitbringt, — aber nur so viel. Schwelgen in der Kunst, und wenn es lebenslang fortginge, ist von jener Hingebung, die mit Inbrunst und Ernst in das Innerste derselben dringt, eben so weit entfernt, als das altkluge Herumtasten der Techniker am Aeusserlichen. Jene wahre Hingebung aber bleibt nicht bei der blossen Empfänglichkeit stehn, sie bedarf so gut wie irgend ein Ausleger dichterischer oder andrer Werke der ernstlichsten Verständigung über das Einzelne und Ganze, wenn sie sich befriedigen und Andre fördern will.

Bequemer als dies durchdringende Studium ist allerdings auf der einen Seite das schöngeistige Herumspielen um die Kunstwerke mit exquisiten Worten und willkürlichen Bildern, das leider auch den der Erkenntniss Beethovens weit näher als Oulibicheff stehenden und durch sorgsame Arbeit verdienten Lenz von tieferer Forschung abgelockt hat, auf der andern Seite die kurz abfertigende Versicherung stockschnupfen-nüchterner Kunstphilosophen: es sei überall nichts in der Musik zu finden, als Form und Stimmung.

Auf diesem Wendepunkt wird nach dem Seitensatz, — nach irgend einem Ziel des Ringens, sei's auch nicht das letzte, — erst ausgeschaut; das —

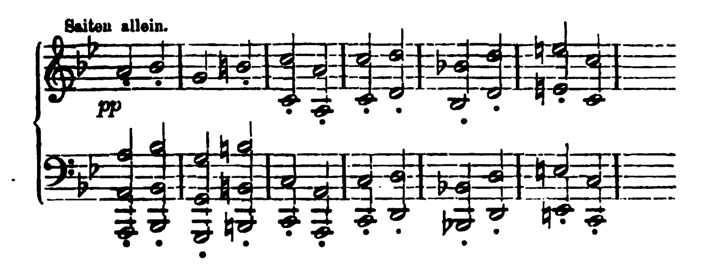


ist noch nicht der rechte.

Beethoven will weiter ringen, neu schaffen, vordringen auf der ihm beschiedenen Bahn. Da ist sein Leben, da seine Freude, und hinaus aus dem Qualm der Stadt in den Schooss der Natur mit ihren Lauten, den unschuldvoll kindlichen Weisen unter sonnhellem Azur —



sich retten, wo die Seele, leichtbeschwingt wie die Lerche hoch oben im Aether, gesund sich badet; das ist ewig frisches Labsal dem Naturkinde! Da ist Ruhe nach hartem Ringen und Kräftigung zu neuem. Und wenn auch noch einmal, schon gemildert, trübere Erinnerungen



heraufschleichen wollen: man hält ihnen Stand, besiegt sie und es behauptet sich das freie muthige Hinausschaun —

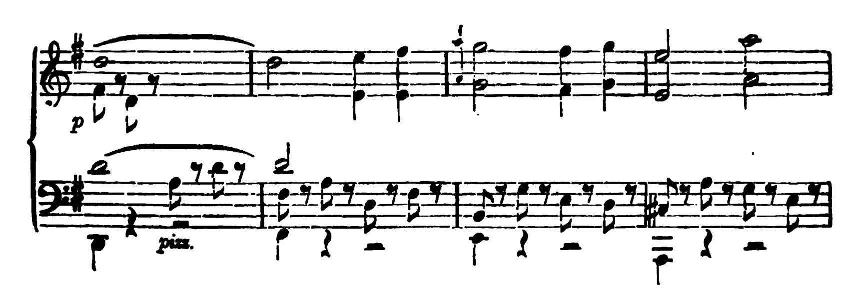


ohne Heftigkeit, weil es seiner selbst so froh und gewiss ist. Alles kehrt hier wieder, auch jene zweifelvollen Synkopen: aber sie können gegen die wiedergewonnene Festigkeit nicht aufkommen. Mit jener Macht, die zu Anfang die Nebeldecke kühn zerriss, wird Alles noch einmal durchdacht und durchlebt.

Und nun weitet sich — im zweiten Theil — Gesichtskreis und Bahn



dem verjüngten Wandrer, der hinauszieht, dem frischen Morgenwehn (die Bläser mit den Oboen in ihrer scharfen feinen Höhe) des neuen Tages entgegen. Da wird Alles so heiter, so launig! Scherz und kühnstrebende Vorsätze mischen sich um die leichtsinnige Heiterkeit der Flöte im D dur, — immer derselbe Gedanke. Wenn nun gar das ältliche Fagott der Flöte nacheifert, ersinnt sich die Geige mit dem Violoncell unversehens ein ganz neues Liedchen,



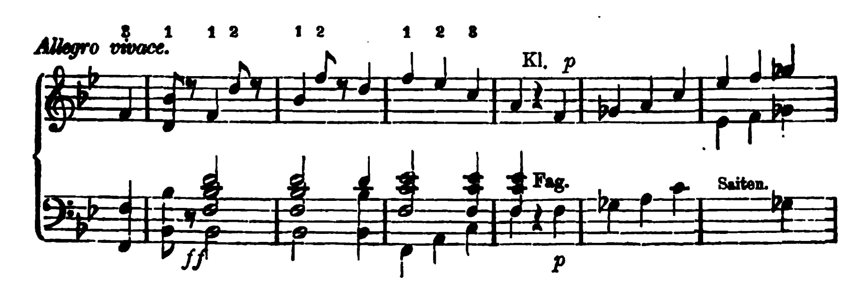
das sich gleich Flöte, Klarinette, Fagott neben dem Wanderschritt von Geige und Violoncell gefallen lassen, — wer weiss, welche liebliche Vorstellungen da herumweben! die Welt ist ja so schön und freudenvoll! Wer denkt noch der Trübung? — selbst der fern und fremd vorüberrollende Donner (die B-Pauke zu fis-ais-cis-e) gewinnt nur einen zärtlich fürbittenden Blick, und dieses zuckende bleiche Leuchten (auf f der ledernbenannte Orgelpunkt) findet uns nur (Theil 3) froh und stark, wie froh und stark aus den zerreissenden Nebeln die Sonne des neuen Tages Anfangs hervortrat.

Jener gesunde Pulsschlag einer Selbstgewissheit in Kraft und Beruf, ihn fühlt man aus dem andachtsvollen Dankliede heraus, das den Adagio-Satz der Symphonie bildet. Sanft, aber festgemessen geht er dem schönen still und edelgeführten Gesange voran,



geleitet ihn und behauptet stolz, mit Trompeten und Pauken, alle Stimmen des Instrumentenchors heranrufend', sein Recht. — Die Schönheit des Gesanges ist oft von den Liebhabern, die Durchführung des Motivs von den Kennern gepriesen worden, beides mit vollem Recht. Man soll sich nur nicht, wie Oulibicheff, mit Seitenblicken auf die Adagio's in Mozarts G- und C-Symphonien zerstreuen, sondern hübsch bei der Sache bleiben und den Zusammenhang des Adagio mit dem Inhalt der übrigen Sätze ergründen.

In der Menuett wechseln noch wunderlich Uebermuth, der sogar den Rhythmus aus seinem Gleichmuth hervorzauset,



mit dunklern Nachgedanken sich mischend. Ruhiger, glatter zeigt sich die Lebensfahrt im Trio, das eine gewisse geistige Verwandtschaft mit jenem zweiten Versuche des Seitensatzes im ersten Satze zeigt, der sinnig nur im dritten, nicht im zweiten Theil wiedererklungen.

Das Finale ist frisches Leben, wie es Beethoven noch auf lange beschieden war, aber nicht frei von jener, einen Augenblick lang fast bis zur Verwilderung aufgereizten herben Kraft, die Folge — zugleich Frucht und Strafe — strenger Prüfung und schweren unbeugsamen Ringens ist. Hart Werk lässt Schwielen in der Hand, die der Weichling scheut. Goethe dagegen hielt es für sein höchstes Lob, als ein Fremder fragte: „Wer ist dieser? Man sieht ihm an, dass er viel an sich gearbeitet."

„Wenn also nun (kann man fragen) wirklich erwiesen wär' — oder erwiesen werden könnte, dass diese Symphonie ein Stück Lebensgeschichte — oder, mit Oulibicheff zu reden, ein Stück Liebesgeschichte Bethovens sei: was ist damit gewonnen?"

Viel! — selbst dann, antworten wir getrost, wenn wir Ausleger beiderseits geirrt haben sollten. Selbst mit dem Irrthum ständen wir noch immer Beethoven nahe, der so oft, nach seinem und der Freunde Zeugniss, bestimmten Vorstellungen in seiner Musik hat Ausdruck geben wollen. Viel! — denn wir stehn allen grossen Künstlern zur Seite, die nimmermehr ihr Lebenswerk für schwankende Spielhaftigkeit erachtet, sondern in ihren höchsten Momenten ganz Bestimmtes gewollt und verkündet haben. Viel! — denn wir geben in unserm Streben Zeugniss von dem Umtriebe des Geistes, zu höherm Bewusstsein emporzudringen.

Und wenn wir geirrt haben sollten, oder einander widersprochen, welchen Auslegern ist das nicht widerfahren?

Wenn wir aber recht gelesen: wie weit erhaben über bedeutungsleeres Tonspiel ist dieser sittlich oder künstlerisch hohe Moment, in dem Beethoven sich in voller Frische und gesteigerter Kraft wiederherstellt! Wie erhebend der Anblick dieses Kampfes und Sieges, der uns Menschen so oft schon beschieden gewesen und noch beschieden werden wird! —

Wie aber diese geistscheuen Genüsslinge, die die Kunst nur eben wie Sorbet hineinschlürfen, dabei noch die aristokratischen Airs annehmen, Alles zu verstehn, wenn sie irgendwo aus den übelduftenden Theriakbüchsen der alten Sinnlichkeitstheorie eine Dosis erstanden haben: das kann man wieder an unserm Biographen beobachten. Er hat also gefunden, dass die B dur-Symphonie fait pendant (S. 5) zu der D dur-Symphonie. Das müsste ihn zufrieden stellen; denn die D dur-Symphonie gehört ja der Fetis-Oulibicheff'schen ersten Manier an, in der man mit Beethoven unbedingt zufrieden sein konnte. Dem ist aber nicht so. B dur ist von D dur unterschieden; denn in B dur hat die Chimära (nämlich das Unterfangen. über die reine Musik zu der — sagen wir kurz; bedeutsamen fortzuschreiten) schon ihre Klaue eingesetzt, apposé sa griffe), und man wird sehen, dass sie in zwei Jahren von der heroischen zur B dur-Symphonie gewachsen ist. Um wie viel reine Freude bringt Geistesscheu und kennerische Eitelkeit!

Nun also die Klaue. „Wir können — belehrt uns Oulibicheff — annehmen, dass von allen harmonischen Nothwendigkeiten, die das Ohr am gebieterischsten fordert, eine von Allen, die komponiren, singen oder ein Instrument spielen, sie mögen Musik verstehen oder nicht, allgemein und unabänderlich (denn sie beruht auf dem Instinkt) beobachtete Regel die ist, — nun kommt die Maus! — dass Vorhalte

aufgelöst werden, sie mögen stehen, wo und worauf sie wollen. Wohlan! Man hat noch nicht bemerkt, dass sich im Allegro (erstem Satze) der vierten Symphonie ein solcher Vorhalt (appogiature en souffrance) findet, einem Septimenakkord angeheftet, und bis diese Stunde seiner Erlösung oder Auflösung harrt.“ Und mittlerweile ist Beethoven gestorben!

Es ist diese Stelle gemeint:



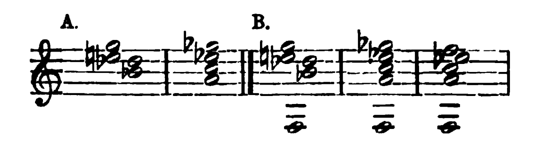
er hat sie selbst abgedruckt, wie sie hier steht.

Nämlich sanfte Bläser (Oboe, Klarinetten, Fagotte) tauchen in wohligen Sextakkorden nieder, wollen von d-f-b nach f-a-c-es gehn und da ruhen; der Zwischenakkord es-g-c beugt einen Augenblick lang zögernd von diesem Ziele ab und die Oberstimme weilt sinnend auf dem zu d-f-b gehörenden b, das nach technischem Ausdrucke Vorhalt und allerdings nicht dem Akkorde f-a-c-es zugehörig ist, folglich in ihn einzugehn, durch den beabsichtigten Akkordton a abgelöst zu werden begehrt; dann ist der Akkord, — man merke wohl! der Akkord f-a-c-es, — hergestellt. Nun, das geschieht ja; der Akkord f-a-c-es steht Takt 5 des obigen Beispiels da, nur ist die Auflösung dadurch verdeckt, dass über dem aufzulösenden b die Violinen mit Macht hineingreifen und damit zum Anfang, wie er S. 4 beschrieben, zurücklenken. Die Kompositionslehre giebt eine ganze Reihe von Beispielen solcher Vorhalte, die nicht — oder in einer andern Stimme vorbereitet, nicht — oder zu spät, oder in einer andern Stimme aufgelöst worden. Zu jeder Regel der alten, nur auf Wohllaut oder sinnliches Behagen gestellten Lehre finden sich bei allen Meistern von Bach bis Beethoven die Ausnahmen reihenweise. Sie widerlegen nicht die alten Beobachtungen über den grössern oder mindern Wohllaut oder Uebellaut; sie zeigen nur, dass aus andern, besondern Gründen die Rücksicht auf Wohllaut hat zurückgestellt werden müssen und dürfen.

Dasselbe gilt von diesem Satze,



den Oulibicheff aus dem Finale hervorhebt und in dem er (mit Anspielung auf einen Lenzschen Ausdruck) nicht das Lächeln, sondern eine abscheuliche Fratze (une affreuse grimace) der Chimäre sieht. Er findet da wieder einen Doppelakkord (Th. I. S. 292), nämlich e-g-b-des und b-des-f zusammengeworfen. Schlechte Analyse vor allem! es ist ganz einfach diese Akkordfolge, hier bei A,



also eine nicht einmal unerhörte Folge verminderter Septimenakkorde, die schon Bach weit ausgedehnter braucht, über den Halteton F gestellt, wie bei B. Die Töne e-g-b-des (der erste Akkord) sind Vorhalte zu f-a-c und lösen sich in diesen Akkord auf, der aber gleich zu

f-a-c . . . . und! . . . . es
f-a-c-es . . . . und! . . . . ges

erwachsen hervortritt, wie die Kompositionslehre längst gezeigt. Auf das Alles kommt es aber nicht an. Es kommt darauf an, den Sinn des Beethovenschen Werks und dieses besondern Zuges in ihm zu fassen, zu begreifen, dass nach allem im Leben und im Werke Vorangegangenen reine, ungetrübte Heiterkeit gegen die Natur gewesen wäre, dass Beethoven unterliegen, oder sich noch straffer wieder aufrichten musste, dass in seine heitre Rüstigkeit Augenblicke jener grimmigen Freudigkeit treten mussten, die kräftige Naturen an sich kennen und die man am alten Bach ebenfalls beobachten kann.

Nichts ist lästiger, als Halbwisserei, die gar nicht ahnt, wieviel ihr zum Wissen fehlt. Diese Franzosen stehn noch ganz auf dem Punkte, den die deutsche Schulmeister- und Landpfarrer-Kritik zu Anfange des Jahrhunderts innegehabt. Sie sind Vorstudien zu jenem Hofrath Hüsgen, aus Goethe's Wahrheit und Dichtung; „er drückte, wie in solchen Fällen seine Art war, das blinde linke Auge stark zu, blickte mit dem andern scharf hervor und sagte mit näselnder Stimme: auch in Gott entdeck' ich Fehler."

Berlioz immer ausgenommen, der in der letzten Stelle doch eine cholerische Laune (boutade colérique), einen Raptus, wie Beethoven bisweilen von sich sagte, erkennt. Hier im Kunstwerke war es doch mehr. —

Unwiderstehlich zieht die vierte Symphonic zu einer viel spätern hin, zu der achten, der

Symphonie in F dur, Op. 93.

Sie wurde im Sommer 1812, den Beethoven grösstentheils fern von Wien und zwar in den Bädern Karlsbad, Franzensbad und Teplitz zubrachte, komponirt. Die letzte Hand legte Beethoven an sie während eines Oktober-Aufenthaltes in Linz, wo er bei dem Bruder Johann auf der Rückreise von Teplitz rastete. Das Original-Manuskript ist von Beethoven eigenhändig überschrieben: „Sinfonia, Linz im Monat Oktober 1812". Aufgeführt wurde sie zum ersten Mal am Sonntag dem 27. Februar 1814. Erschienen 1816.

Es ist der Zug der Sympathie, der zur achten Symphonie hinüberweist, so nah, so verschwistert stehn einander die B dur und F dur.

Nur die Verdüsterung, aus der die vierte Symphonie hervorgetreten war, und die harten Kämpfe sind der achten erspart. In ihr erblicken wir, alles Leids, aller Krankheit gänzlich vergessen, den beseligten Künstler im Glanze jener Heiterkeit, die unmittelbarer Ausdruck der Kraft und selbstgewissen Wollens ist und zugleich ein Grundzug in Beethovens Karakter. Die ganze Symphonie strömt über von lauterer Freudigkeit, übermüthig aufrauschend bald, bald leichtgeschürzt dahintanzend, leichtsinnig dahinfliegend in jauchzender Lust. Selten, flüchtig nur läuft ein Schatten über die sonnbelle Flur, — soviel zur Zier der Landschaft und Beruhigung des Auges nöthig, — hellste Lust erfüllt sie ganz

Und wie herrlich der Meister mit seinem Rüstzeug spielt! Die Stimmen fliegen, wie mit wehenden Schärpen junge Odalisken, die

klugen hastigen Blicks den Willen des Herrn errathen, eh' er sich hat zum Wort bilden können.

Dieser Sinn und dies freie Schalten, sie gehn durch die ganze Symphonie.

Gleich der erste Satz strömt in energischer Rhythmik

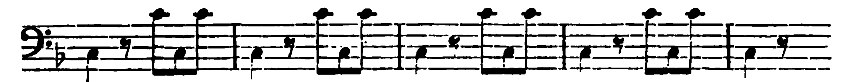


hohe Freudigkeit aus und heitere Festlichkeit. Dies ist der erste Hauptsatz, der zweite nichts als ein jauchzender Ruf der Bekräftigung. Der Seitensatz, der in D dur antritt,



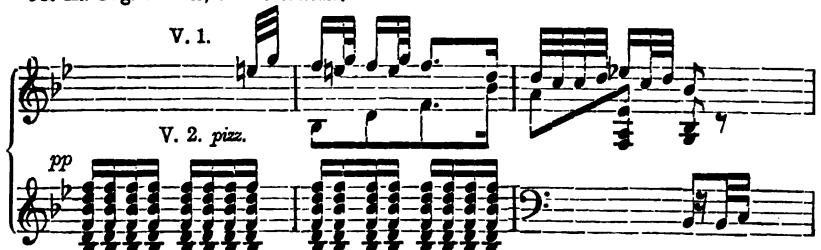
aber sich nach C dur wendet und da wiederholt, tanzt daher wie ein gut-

müthiger Bursch voll schalkhafter Laune und schmiegsamer Beweglichkeit im dahinschleifenden Länderer. Alles ist an diesem in Wien eingewohnten Rheinländer Vollblutlust, bis zum Uebermuth noch am Schlusse



pochend und damit zum zweiten Theil hinüber drängend und treibend.

Der zweite Satz, statt Adagio zu sein, ist schon der Ueberschrift (Allegretto scherzando) nach von allen sonstigen zweiten Symphoniesätzen verschieden, leicht und artig dahin spielend,



ein lieblich Gemeng gestrichenen und harfenartig gerissenen Geigenklangs mit Locktönen der Bläser, schalkhaft wie junge Mädchen, die, kühlen Herzens oder verschwiegnen, Verliebte necken und „an diesem Zauberfädchen, das sich nicht zerreissen lässt," gängeln.

Nun wird zum dritten Satze (Tempo di Menuetto) breit aufgestrichen,



es ist viel Landluft hier und Landlust, — derb, strotzend von gesunden Säften, und doch dabei Feinheit (man betrachte die Singweise der ersten Violin und das vorgeschriebene piano zu dem breitgelagerten Glanz der Trompeten), wie man Beides im mildern Süddeutschland und in der Schweiz, auch am Rheine verschmolzen findet. Fein und schlank tritt diese Melodie daher, der in ächter Menuettenweise, Liebchen und Liebster, der Bass nicht lange fern bleibt. Das ist gesunde, ungeschminkte, ungezierte Lust, wie der Naturmensch Beethoven sie liebte, und deren er sich auf seinen Dorfsitzen, herumschweifend durch Waldluft und den Brodem des frisch aufgerissenen Fruchtbodens, so gern und so oft erfreut; das klingt nun absichtslos in sein Tonspiel hinein, Hörner und Schalmey führen den Reigen, — freilich erweitert sich der Horizont, — die hochgellenden F-Hörner und die üppige Klarinette müssen obenan sein und geberden sich zuletzt



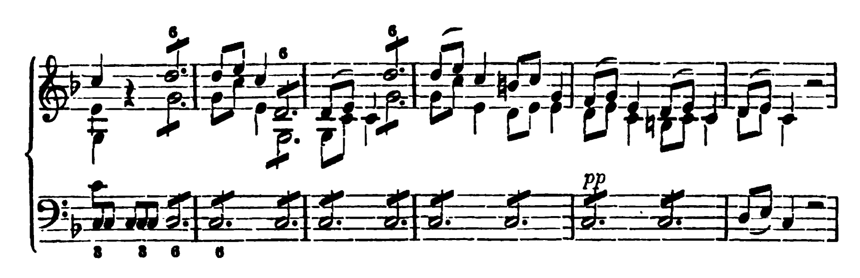
ausgelassen hochtönend in ihrem Uebermuth, als hätten sie allein das Wort und Alles wär' nur für sie da.

Und so geht das immer fort; in unerschöpflicher Frische der Lust schliesst das Finale sich an, Allegro vivace, in verstohlnem Erbeben beginnend und bald mit allen Stimmen ungebändigt hinausjauchzend in die schöne Welt. Selbst die Pauke wird in den trunkenen Jubel, in den Wirbel voll Neckerei hineingezogen; er wirft sie hin und her, von F zu f. Einst — in der neunten — wird das in ganz andrer Bedeutung wiederkehren.

Und wie tief er die Natur in sich und um sich her aufgefasst! Der Hauptsatz



führt sich artig auf die Dominante, spielt da launig, bis schreckhaft plötzlich



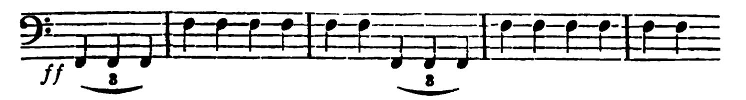


— im achten Takte dieses Beispiels — durch alle Saiten und Bläser Cis durch alle Oktaven in höchster Stärke hineinschreit, den Rhythmus zerreisst, Alles stocken macht — und nun nicht etwa nach D dur oder D moll fährt, sondern, statt jeder Folgerung aus diesem Schreckton, der Hauptsatz wieder in F dur mit Trompeten und Pauken im unablässigen Fortissimo losbraust.

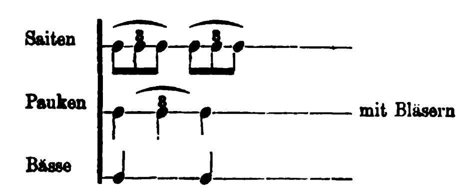
Was ist das? — Höchste Lust und höchster Schmerz, das wusste Beethoven sehr wohl, denn er hatte beide erprobt, höchste Lust und höchster Schmerz haben Einen gemeinsamen Aufschrei der Empörung; es ist der Schrei der Exaltation, der über alles Bewusstsein hinausreichenden kreatürlichen Erregtheit. Beethoven kannte das in seiner mächtigen vielerprobten Natur, die Griechen in ihrem dithyrambischen Evoe haben es auch gekannt bei der dionysischen Feier, Aeschylus hat noch die Urkraft dazu (Sophokles ist schon gemässigter), Eyck hat seinen singenden Engeln schmerzverzogene Gesichter gegeben. In diesem Gefühl steigert sich bei Bethoven der Ton c zu Cis; so schreibt er, vom richtigsten Gefühl treu geleitet, während nach abstrakter Orthographie der Harmonik der Ton Des heissen sollte, weil er nach c zurückführt, Hülfston von c ist.

Alle verstehn den Aufschrei, alle Instrumente; aus allen jauchzt

der Lustgesang hoch auf mit Trompeten und Pauken, und dazu schlagen unablässig die Bläser ihr F — f auf und ab, und die Pauken — mitten hinein in die Achteltriolen der Saiten — machen das Spiel auf ihre Art mit in eigenem Rhythmus,



dem sich die Trompeten anschliessen. Es ist ein Wirbelwind von Rhythmen in diesem Auftakte,



aus dem die Melodie sorglos hervortanzt wie mit freudeblitzenden Augen die junge Bacchantin, der schwarzes Gelock und Weinlaub um die erhitzten Wangen flattert.

So viel, und nicht mehr, zur Bezeichnung des Inhalts dieser Symphonie; der weitere Verfolg würde nur neue Züge zu den schon erkannten, keinen Gedanken bringen, der das Wesen, die Grundidee ändern könnte.

Vergleicht man die achte Symphonie mit der heroischen (der dritten) und der Pastoral-Symphonie (der sechsten), so ist der Unterschied leicht festzusetzen, da diese Werke sich zu einem objektiv bestimmten Inhalt ausdrücklich bekennen, die achte nicht. Hält man sie mit der vierten zusammen, so springt die Verwandtschaft, wie uns scheint, in die Augen; jedes der beiden Werke ist der Erguss einer bestimmt anzugebenden Stimmung, und der Grundton dieser Stimmung ist die Freude. Gleichwohl wenn man nicht an dieser Allgemeinheit stehn bleiben will, welch ein Unterschied schon im Grundgedanken! In der B dur-Symphonie das Emporringen aus tiefem Sturz zu neuem freudig-thätigem Leben, in der F dur-Symphonie reinste, brausende, übermüthige Lust! —

Wir müssen auf die Bemerkung Th. I. S. 195 zurückkommen, dass Beethoven in seinen karakteristischen Werken, — Kleinigkeiten und allenfalls die blossem Tonspiel gewidmeten Kompositionen ausgenommen — sich niemals wiederholt. Er hat nur eine Eroica, nur eine Pastoral-Symphonie geschaffen. Er hat zwar dem Titel

nach zwei Trauermärsche (in der Eroica und in der As dur-Sonate Op. 26) geschrieben; aber unter demselben Titel sind es zwei wesentlich verschiedene Sätze, der eine ist gar kein Marsch, oder (Th. I. S. 267) bleibt es wenigstens nicht. Und der Unterschied der Werke liegt nicht etwa in den einzelnen Melodieen, Modulationen u. s. w. Verschiedene Melodieen können, wie tautologische Redensarten in der Sprache, ungefähr dasselbe sagen. Viele Themata haben einen so allgemeinen, flach obenauf liegenden Sinn, dass man ihnen ohne allzugrosse Ungerechtigkeit überhaupt Inhalt absprechen kann, — „es ist nichts drin!" pflegte Mozart zu sagen. (So wiederholen z. B. Haydn's Symphonieen der Hauptsache nach stets denselben Inhalt, nur in andern Formen.) Bei Beethoven liegt der Unterschied tiefer, als in der Ausdrucksweise, er liegt im geistigen Inhalt selber, entweder in einer bestimmten Grundidee, oder in einer psychologisch entwickelten, fortschreitenden Stimmung, — sagen wir lieber in einem künstlerisch zusammengefassten und abgeschlossenen Vorgang im Gemüthsleben.

Hierin fand Beethoven seine eigentliche Aufgabe. Mit dem Ernst und der Energie, die die Natur in ihn gelegt und das Schicksal in harter Prüfung grossgezogen, mit der Innigkeit und Glut seines inmitten des Weltgeräusches einsamen und in ewige Stille hineinsinkenden Gemüths vertiefte er sich in jeden der Momente, die ihm zu Kunstaufgaben wurden, versenkte sich ganz in ihn und konnte gar nichts aussprechen, als nur dies Eine, was ihn eben ganz erfüllte. Er hatte dann, er wusste, er wollte nichts Anderes, als das Eine, und nichts neben dem, was dies Eine foderte oder enthielt.

Daher missversteht man ihn, sobald man dies Eine, was er einzig wollte, nicht fasst oder aus dem Auge lässt, wohl gar ihm andre Nebenabsichten unterlegt. Als ein wahrer und getreuer Künstler konnte er nicht anders, als absichtslos und rücksichtslos die Wahrheit, die in ihm lebte, und nichts als diese Wahrheit verkünden. Wie die verkündet sein wollte, danach fragte er nur die Sache, keine Satzung, kein Herkommen, keine Liebhaberei und Gewöhnung oder Schwäche der Menschen. Wir haben bereits Ausdrücke schroffster Härte, — ja einer tonischen Grausamkeit, zu der ausser ihm nur Bach entschlossen, — bei ihm gefunden, neben einer Zartheit der Empfindung und des Ausdrucks, deren ausser ihm wieder nur der alte Bach fähig gewesen. Er hat weder das Eine noch das Andere gewollt oder gesucht; die Sache wollt' es, die

Wahrheit fodert' es und er gehorchte. Wir haben ihn melodielos in die unabsehbare Tiefe eines einzigen Akkordhalls versinken und wiederum auf den beweglichsten, zartesten Melodiezweigen, wie ein süsses Vögelchen, sich wiegen und davonflattern sehn; wir werden ihm in seinen tiefsten Werken in das Abstruse folgen und dicht daneben seinem kindlich einfältigen Worte lauschen. Nichts von alledem hat er gewollt. Er hat die Wahrheit verkündet, die ihn erfüllte, ganz so, wie sie begehrte verkündet zu sein.

Hierin ganz allein beruht' auch seine — wenn man das von der Eitelkeit so oft missbrauchte Wort hier aussprechen darf — seine Originalität. Sie war nichts als der Abdruck seiner stetigen Treue gegen sich selbst und seinen Gegenstand. Eine andere Originalität giebt es überhaupt nicht. Wer sich selber giebt, unterscheidet sich eben dadurch von den Andern, weil er mehr oder weniger ein Anderer ist; wer sich durch aufgesuchte Besonderheiten mehr, als ihm von Natur und in Wahrheit eigen ist, von Andern unterscheiden will, der lügt nicht blos, er verräth auch sein eitel Streben durch den Widerspruch, der zwischen dem Angemassten und Eignen herrscht; er ist der Rabe, der sich mit Pfauenfedern schmückt.

Daher ist Beethoven selbst da original, wo er sich einer fremden Weise zu nähern scheint, oder sich wirklich ihrer bedient. Jenes Soldatenlied im Scherzo der Eroica hat er aus dem Munde des Volks genommen*), aber es ist durchaus sein Eigenthum geworden, so

*) Herr Musikdirektor Erk in Berlin, der bewährte und rühmlichst ausgezeichnete Kenner des deutschen Volksgesangs, schreibt mir auf meine Bitte um Belehrung, dass dieses Lied ein neueres Studentenlied sei, höchst wahrscheinlich aus der Zeit um 1810 bis 1826. Es werde in der Regel kanonartig abgesungen und gehöre zu den bekannten Lärm- und Spektakelstücken der Wein- und Biertrinker.

Er theilt mir die Melodie so



mit; gleichwohl muss sie älter sein, als Herr Erk sie als Studentenlied kennt, da Beethoven sie schon 1804 verwendet hat.

Bei dieser Gelegenheit sei noch eines andern Volkslieds schon im Voraus

ganz hat er es in seinem eigenthümlichen Sinne verwandt und behandelt. Dasselbe ist von den überreichen Sammlungen von Volksliedern zu sagen, die Beethoven bearbeitet hat und die wir später zu erwähnen haben.

Nirgends vielleicht zeigt sich aber der Reichthum seines Geistes so überraschend, als da, wo er aus der eigensten Sphäre hinaus zu schreiten scheint in eine scheinbar entlegene, ja fremde. Als seine eigenste Sphäre kann man diejenige bezeichnen, in der sein Tiefsinn, seine Energie, seine Innigkeit wohnen und weben. Werke, wie die heroische und B dur-Symphonie, auch die beiden ersten, wie viele der schon betrachteten Sonaten, z. B. D moll-Sonate Op. 31, sind in dieser Sphäre heimisch. Nun stellt sich aber neben die D moll-Sonate jene andere Op. 31 aus G dur mit einem Adagio, das alle Süssigkeit und Zärtlichkeit, all diesen leichtfertigen, orangenduftigen Liebreiz, all diese schwärmerisch-poetische Koketterie, von der wir bei dem Namen Italien träumen, athmet. Es ist der wonnigste Gesang der Liebe, der je dem wundervoll begabten Schwan von Pesaro — hätte eingegeben werden können, wenn Rossini's Leichtigkeit und Genussliebe und die lähmende, Alles fälschende Verkommenheit seines so reich ausgestatteten und zu jeder Hoffnung der Wiederherstellung vollberechtigten Volks*) ihm möglich gemacht, zu vollenden, was die Natur in ihm angelegt hatte**).

gedacht, dass sich uns später höchst überraschend wichtig erweisen wird. Es ist das Volkslied —





ebenfalls nach Herrn Erks Mittheilung aus der Zeit 1790 datirt. Es stammt, wie Herr Erk annimmt, wahrscheinlich aus einer zwischen 1780—1790 in Wien bekannt gewordenen Volksoper, ist bereits 1792 mit Variationen für die Violin von Ant. Wranitzky herausgegeben, auch in Gerbers Lex. (IV, 612 oben) erwähnt worden.

*) Vor 1866 von Marx geschrieben.

**) Wohl ahnte Beethoven diese Tiefe der Rossini'schen Anlage, wenngleich er die mangelhafte Vollendung (mangelhaft in seinem und überhaupt dem deutschen Sinne) einer falschen Ursache beimass. Er meinte nämlich: Rossini würde ein guter Komponist geworden sein, wenn ihm sein Lehrer öfter „einen guten Schilling applizirt" hätte.

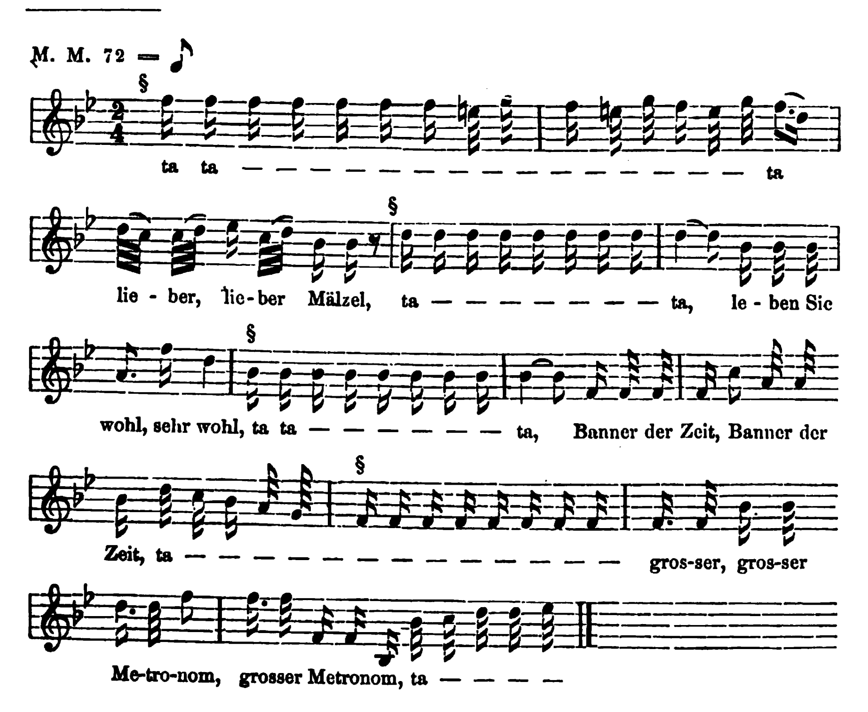
Auch die erste Leonoren-Ouverture, wir haben es schon Th. I. S. 331 bemerkt, hat Rossini verwandten Anklang. Es würde lächerlich sein, dabei an eine Entlehnung oder Reminiscenz zu denken, wenn man auch den Namen Beethoven vergässe. Die anklingende Stelle ist für sich betrachtet nicht bedeutend genug, um irgend einen Künstler ausser Rossini's italienischen Nachtretern zur Entlehnung zu reizen, und steht im unzertrennbaren Verband mit dem Vorhergehenden. Ueberdem ist Rossini erst seit 1817 ungefähr in Deutschland bekannt geworden und erst 1822 nach Wien gekommen; schwerlich hat Beethoven früher von ihm gewusst.

Nur dem Biographen aus Ninji war hier die letzte Entdeckung aufbewahrt. Oulibicheff entdeckt auch in der achten Symphonie Italienereien und wahre Rossiniaden, und zwar namentlich im Andante scherzoso. Ja er fragt Berlioz, der von diesem Satze meint, er sei ohne Vorbild wie vom Himmel gefallen*): ob er wohl dasselbe sagen würde, wenn der Satz aus Rossini's Feder gefallen wäre? — er hält nämlich Rossini und die italienische Musik ungefähr so hoch, wie Beethoven und die deutsche. Und die gesammte Kritik diesseits der Alpen fragt er: ob sie nicht die Achseln gezuckt hätte, wenn Rossini das geschrieben, worüber man bei Beethoven Wunder schreie? — Ob Beethoven übrigens hiermit dem Zeitgeschmack habe huldigen wollen? — nämlich 1814 dem Geschmack von 1822 — oder ob sein eigner Sinn sich der italischen Weise zugeneigt (wieder anachronistisch), diese und ähnliche Fragen, die er sich selber aufwirft, verneint er. Ihm ist jenes Andante sowohl, wie das Finale der A dur-Symphonie nicht mehr und nicht weniger, als — eine

*) Ganz unmittelbar war der Satz übrigens nicht vom Himmel gefallen. „Im Frühling 1812 (erzählt Schindler in seiner Biographie, I. S. 195, sassen Beethoven, Mälzel, Graf von Brunswyk, Stephan von Breuning und Andere bei einem Abschiedsmahle zusammen, ersterer, um die Reise zu seinem Bruder Johann nach Linz anzutreten, dort seine achte Symphonie zu schreiben und im Verlauf des Sommers die böhmischen Bäder zu besuchen — Mälzel aber, um nach London zu reisen und seine berühmten Trompeter-Automaten zu produziren. . . . . Die von diesem Mechaniker erfundene Takt-Maschine — Metronom — war zur Zeit bereits soweit gediehen, dass Salieri, Beethoven, Weigl und andere musikalische Notabilitäten eine öffentliche Erklärung über deren Nützlichkeit abgegeben hatten. Beethoven im vertraulichen Kreise gewöhnlich heiter, witzig, satyrisch, „aufgeknöpft", wie er es nannte, hat bei diesem Abschiedsmahle nachstehenden Kanon improvisirt, der sofort von den Theilnehmern abgesungen worden. Aus diesem Kanon ist nachher das *Allegretto* (d. 8. Sinf.) hervorgegangen."

musikalische Satyre Beethovens auf Rossini, den er verabscheut und dessen Musik er verwünscht haben soll. Beethoven der Satyriker aus Hass.

Auf solche Hirngespinnste geräth ein sonst geistreicher Mann, wenn er das Ganze über dem Einzelnen vergisst und urtheilen will, ohne sich dazu befähigt zu haben.



Uebrigens thut das weder dem Reize der Komposition, noch dem Urtheil und der Begeisterung Berlioz' im Mindesten Abbruch.

Indessen scheint (cf. Nottebohm, Beethoveniana S. 133) Schindlers Angabe nicht ganz richtig zu sein. Der Taktmesser, mit dessen Konstruktion Mälzel sich im Jahre 1812 beschäftigte, erhielt den Namen Chronometer. Der Metronom und sein Name ist erst 1815 aufgekommen. Die metronomische Bezeichnung passt nur zu diesem späteren Instrument und dieser Text kann daher frühestens erst 1815 zur obigen Weise hinzugesetzt sein.

Der neue Standpunkt.

Wir nehmen den Faden der Erzählung auf, wo wir ihn fallen gelassen, um der vierten Symphonie die achte anzureihen.

Düsterniss und freudige Rüstigkeit begegnen sich in der B dur-Symphonie, bedingen sich und lösen einander ab, um uns das Bild eines Schwergeprüften und heldenmüthig in der Prüfung Bestandenen vorzuhalten. Von hier aus scheint sich ein tieferer Ernst über Beethovens Gemüth verbreitet zu haben, aber der heitere Ernst des Mannes, der allen Täuschungen und Schwankungen des Lebens gegenüber seiner Kraft und seines Berufs sich bewusst und darin sicher bleibt. Dabei werden die Anschauungen klarer und zusammengefasster, die Leidenschaft wird mächtiger, die Empfindung inniger, und es verbreitet sich oft ein gewisses Gefühl der Würdigkeit; besonders in einem bald zur Betrachtung kommenden Werke glaubt man (zu beweisen ist es durchaus nicht) das Gefühl hoher Milde und Ergebung bei vollem Besitz der Kraft inne zu werden. Im F dur-Quartett Op. 59 sollte das zur befriedigendsten Erscheinung kommen.

Das erste Werk, das „den Anstrengungen mit der Oper folgte“, war nach Schindler die

Grande Sonate pour Piano, Op. 57,

aus F moll. Beethoven hat sich lange mit diesem Werke getragen. Sein Finale entstand nach Ries schon 1804, auf jenem Spaziergang, von dem Th. I. S. 159 zu erzählen gewesen. Vollendet wurde die Komposition der Sonate erst 1806, als Beethoven sich in Ungarn bei dem Grafen Brunswyck aufhielt. Er brachte das druckfertige Manuskript im Herbste nach Wien zurück.

Die Sonate erschien im Februar 1807.

Man hat sich in neuerer Zeit herausgenommen, sie Sonata appassionata zu nennen, ebenso unberechtigt und unpassend, wie die Ernennung der D dur-Sonate Op. 28 (Th. I. S 195) zur Pastoral-Sonate. Nur der Komponist hat das Recht, sein Werk zu benennen; das mindeste Recht aber hat der, welcher von dieser F moll-Sonate nichts auszusagen weiss, als dass sie leidenschaftlich sei. Sie ist

—

es; aber was kann nicht Alles leidenschaftlich sein? das Entgegengesetzteste, Lieb' und Hass, Schmerz und Lust.

Hier steht ein Nachtbild vor uns, düster, kaum erkennbar, wild von Stürmen durchtos't, kaum vom bleichen Mondesglanz flüchtig angeleuchtet. Beethoven hat bis hierher noch nichts geschaffen, so schauervoll und so fraglich, und nach dem auch nichts Aehnliches. Es fliegt vorüber, wie ein wilder, windschnell verwehter Traum, und prägt im Vorüberfliegen doch die schärfsten Züge unvergesslich ein. Vielleicht war es ein Traum aus der Unterwelt, in dem die bange Seele, hier oben der Bande entlastet, hinabgeschwebt; wer kann die dunkeln Gesichte deuten? Vielleicht Beethoven selber nicht. Doch den werden wir noch darüber hören.

Schon der Hauptsatz



schwebt geisterhaft weit und hohlklingend fragweise daher und spannt in seiner sofortigen Wiederholung auf der höhern Halbstufe (des-b-ges, also Ges dur) noch schärfer; was sind das für Töne dieses Des, Des, Des, C, die in der tiefsten Tiefe sich in die Frage

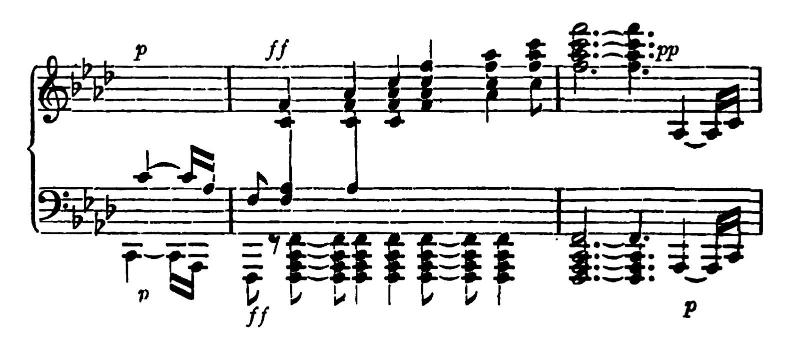


mahnend, warnend drängen und nicht ablassen, bis das Fragende blitzartig aufzuckt und reissend niederfährt und sich wieder erhebt zur Frage? —

Nehme man jede Andeutung, die sich hier zu dem nackten Thatbestand der Noten ungerufen herzudrängt, für Chimäre! es ist nichts davon zu beweisen. Aber die ärgste der Chimären wär' es, solche Tonbilder zusammenzustellen, wenn nicht ein innerlich waltender Sinn sie hervorgerufen. Wären sie blosses Tongespiel, so müsste

man jedem Handwerk den Vorzug geben, so wären sie selbst technisch verwerflich; denn der Vordersatz findet keinen Nachsatz und das zweite Motiv (des, des, des, c) keinen Anlass im ersten. Dergleichen ist weder technisch noch geistig Beethovens Art.

Derselbe Satz wiederholt sich, wieder leis' anhebend, aber mit schmetterndem Einschlag der Harmonie



dreimal mit Wuth unterbrochen, und schnell wie ein Augenwink ist das Alles hinüberentschwebt auf Es, harrt da auf bangen und doch wie Harfenklang hoffnungweckenden Akkorden, bis — es geht Alles schnell vorüber — über die mattangeleuchtete Tiefe der schwankenden Nebelwelt Gesang heranschwebt, —



und gleich nach dem Wiederanfang in peinlichen Tönen seine Störung findet. Waren es Geisterstimmen aus Elysium, das der grausame Mythos der Hellenen so nah an den Tartarus rückt? Wer weiss es? dem Freunde der Griechen waren dergleichen Vorstellungen nicht allzufern, wie wir anderswo noch erfahren werden.

Was man auch für wahr nehmen möge, von jenen Klängen schwingen sich die Töne herab zu einem zweiten, hartverstockten, in der Tiefe und Enge sich wechselnd abarbeitenden Satze, der dann wieder auf einem höhern Punkte ängstlich schwebt, während der Bass entgegensteigt und in jene Töne ausläuft, die schon in die

erste Frage pochend und dräuend hineintraten. Erst mit diesem zweiten Seitensatze — er steht in As moll — kommt festerer Zusammenhalt in das Ganze, der Schlusssatz macht kurz ein Ende, aus ihm steigt der Bass, der herrschende Stimme geworden, in die unterste Tiefe hinab und erlischt unter der in der höchsten Höhe verzitternden Oberstimme, und Alles ruht.

Das ist der erste Theil.

Es ist nicht unsere Absicht, das Tongedicht weiter zu begleiten. Kein Zug im ganzen Bilde, der nicht auf das Genaueste mit dem im ersten Theil Angedeuteten zusammenträfe, — vom ersten Beginn an, wo das ruhende As in Gis verwandelt zum mildern E dur führt und Einmal die Seele aufathmen kann, wie zum Halberwachen aus angstvollem Traum, — durch jene peinlich, als sei sie gelähmt, sich fortwindende Quintolenfigur, — über jene Mahntöne, die bei der Wendung in den dritten Theil und da unter dem Hauptsatz immer fortpochend, bald klagend, bald dräuend, fast Wortgespenster werden, wie „ewig verdammt". Genug hiervon für die, welche darin eine Spur des Geistes finden, der das Tonwerk gebaut, und zu viel für die Andern. Fassen wir lieber die andere Seite, die sich der Betrachtung darbietet, ins Auge.

Phantastisch darf man wohl, wenn auch jeder bestimmtern Deutung entsagt wird, den Inhalt des ersten Satzes nennen. Die Aufstellung des Hauptsatzes in hohlen Doppel-Oktaven, — die Wiederholung des Vordersatzes in einer ganz fremden Tonart (Ges dur nach F moll) statt einer Nachsatzbildung, — die äusserlich vollkommen unmotivirte Einmischung jenes ganz fremden Des, Des, Des, C, — das eben so abrupte Hinunter- und Hinauffahren der Sechszehntelfigur und der abermalige Abbruch mit einer Art von Halbschluss auf der Dominante, — die Wiederholung des Hauptsatzes zum dritten Mal ohne Nachsatz: Alles trägt dazu bei, die Phantastik des Satzes, wenigstens bis zu dem zweiten Seitensatz hin, festzustellen. Aber noch weiter. Der erste Seitensatz war ganz normal in der Parallele des Haupttons, in As dur aufgetreten. Der zweite Seitensatz verwandelt das in As moll, so dass — wenn einmal Moll auf Moll folgen sollte — statt der nächstgelegenen Dominante C moll, eine weitentlegene Molltonart ergriffen und, die Nebenausweichungen abgerechnet, bis zum Ende des ersten Theils beibehalten wird.

Beiläufig eine Frage. Wenn also nicht eine ganz bestimmte Vorstellung Beethoven geleitet hat: wieso ist er von F moll in das

weitentlegene As moll gerathen? Ist es gleichgültig, wohin ein Satz sich wendet? — Doch wohl nicht, da schon der blosse Verstand es gutheissen muss, an das Nächstgelegene eher zu denken, als an das Entfernte, und da Beethoven so gut wie alle nennenswerthen Komponisten daran als an einem Grundgesetze festgehalten hat, so lange nicht die Natur eines besondern Tonsatzes Abweichung foderte. — Ist es gleichgültig, ob man sich in einem Mollsatze wieder nach Moll statt nach der Durparallele wendet? — Die Kompositionslehre hat längst nachgewiesen, dass Moll auf Moll gar trüb, doppelt trüb ist (daher ein schlechtes Spiel, wenn mit Tönen bloss gespielt werden soll*)) und die Parallele wie Erlösung aus der Trübniss des ersten Molltons wirkt. Wenn aber Beethoven bisweilen des Moll auf Moll bedurfte: wie verfuhr er da? Er nahm dann entweder seinen Weg nach der Dominante in Moll, z. B. im Finale der Sonate Op. 2 aus F moll nach C moll; oder er versetzte wirklich die Durparallele in ihr Moll, brachte aber, als wär' ihm Moll leid geworden, Dur nach; so im ersten Satze der pathetischen Sonate, wo er von C moll nach Es moll geht, dies aber in Es dur verwandelt und den Theil breit in Es dur schliesst. Warum also hat Beethoven hier As moll an die Stelle von As dur gesetzt? War es ein Spiel, so war es ein sehr linkisches und verdriessliches, ein „La Mi" in zweiter Potenz. Man muss Beethovens Werk schelten, oder einen besondern Antrieb zugeben, — oder Non mi ricordo (S. 5) spielen und sich dem Streben nach Aufklärung entziehn.

Nun zum Satze zurück. Wir durften ihn phantastisch nennen; phantastisch ist, was sich dem, unserm Begriffsvermögen gewohnten Zusammenhang entrückt zeigt, z. B. jede Vorstellung aus dem Jenseit oder Geisterreiche, weil wir davon kein bestimmtes und verbürgtes Bild uns machen können. Die Phantastik ist eine der höchsten Spannungen der Phantasie, eines der bedeutsamsten Gebiete der Kunst, die gerade hier an die Gränze des Unendlichen tritt. Allerdings liegt an derselben Gränze auch Wahn und Wahnsinn. Der weise Chiron sagt an solcher Gränzscheide zu Faust:

. . . . . . als Mensch bist du entzückt;
doch unter Geistern scheinst du wohl verrückt!

Nun ist das höchst merkenswerth an Beethoven, dass kein Musiker die Gabe der Phantastik in solchem Grade besessen, aber

*) Daher das alte Wort: „es läuft auf ein La Mi (A moll E moll) hinaus," wenn eine Angelegenheit eine üble Wendung nahm.

keiner sie so beherrscht und gebändigt hat, wie er, von dem wir schon früher (Th. I. S. 306) angemerkt, dass er gerade der Form der Phantasie weniger hold gewesen. Dies zeigt sich vielleicht nirgends deutlicher, als in der F moll-Sonate. Der Inhalt erscheint, man mag ihn ansehn, wie man will, phantastisch. Aber alsbald, vom zweiten Seitensatz ab, muss er sich der zügelkräftigen Hand des Meisters, der eben hierdurch Meister ist, unterwerfen, — und zwar, ohne sein Wesen einzubüssen. Jene Phantasiebilder sind nun einmal gegeben. Jetzt leben und bewegen sie sich nach naturgemässem Gesetze.

Nach dem Schlusse des ersten Theils tritt der Hauptsatz in E dur auf. Er ist also am Werke, ohnehin hat er noch nicht zu genügender Ausbreitung kommen können. Auch in E dur ist er nur monodisch, in Oktaven (nicht mehr in den hohlen Doppeloktaven) aufgetreten. Der Durton kann nach dem Sinn des Ganzen nicht lange gehalten werden, er verwandelt sich in Moll, in E moll wird der Hauptsatz zum Bass ergriffen und unter einer zitternden Oberstimme (hier also hat er zum erstenmal Begleitung, Anhalt) bis zur Höhe geführt. Von da windet sich der Bass mit jener quälerischen Quintolenfigur in die Tiefe zurück und die Oberstimme führt den Satz



bis zum höchsten g hinauf*) auf dem Akkorde g-h-d-f. In C moll

*) Die vorliegende Sonate ist die erste, in der Beethoven die Erweiterung der Tastatur mit Bedeutsamkeit benutzt. In den Sonaten Op. 2, 7, 10 und 13 bleibt er im alten Umfang der Tastatur von F bis f, obgleich ihm in der D dur-Sonate Op. 10 fis zur Vollendung des Hauptsatzes evident fehlt. In den Sonaten bis Op. 31 überschreitet er die alten Gränzen ebenfalls nicht; in der Sonate Op. 53 geht er bis zum dreigestrichnen g und a, aber ohne wesentlichen Einfluss; es ist da nur Verdoppelung und Streckung der Gänge beabsichtigt, die ganze Sonate hat wesentlich nur glanzvolles Tonspiel zum Inhalt. In den Sonaten Op. 81, 90, 101 bis 111 wird über den Umfang von C bis c frei geschaltet.

Welche Bedeutung haben diese entlegensten Töne der Tiefe und Höhe? — Zunächst dienen sie als Verdoppelungen zur Verstärkung, und gewähren den Gängen erweiterten Spielraum. Dann aber lässt sich beobachten, dass die Töne,

bringt ihn dann der Bass, auf es-g-b-des der Diskant, in As dur der Bass, auf a-c-es-ges der Diskant, stets unter dem Gegensatz der Quintolen in der andern Stimme, die sich zum Schluss jedes dieser Abschnitte zur Sextolenbewegung aufraffen. Auf der Dominante von Des dur wiegt sich diese ganze Bewegung zur Ruhe.

Dieser ersten Partie des zweiten Theils folgt in gleich gemessener Weise eine zweite, die den ersten Seitensatz (mit der Einführung aus Theil I.) zur erweiterten und veränderten Anschauung bringt und mit jenem Motiv der vier Schläge den Orgelpunkt bildet. Man kann den zweiten Theil formell eine Wiederholung des ersten nennen, nur unter durchgreifender Aenderung des Inhalts.

Dasselbe gilt ohnehin vom dritten Theil, der wesentlich Wiederholung des ersten zu sein hat.

Nun aber bildet sich zum dritten Theil oder vielmehr zum Ganzen ein Anhang. Wieder tritt mit langgezogenem Anfang sieben Takte weit der Hauptsatz auf dem Schlusston (F moll) im Bass, in tiefster Lage unter dem sextolisch figurirten Diskant in der Höhe hervor, wendet sich nach Des dur und vernimmt da die Antwort der hohen Stimme, jenen Gesang, bei dem wir der elysäischen Gefilde zu denken gewagt. Nicht weiter folgen wir.

Ueberall hat sich festeste, mannhafte Haltung erwiesen an dem phantastischsten Gegenstande, den Beethoven je gefasst.

Den zweiten Satz dürfte man ein stummes „De profundis clamavi ad te“ nennen. Ueber einem tiefen einsamen Basse, — die Tiefe redet aus dem Nachtgesicht herüber, — bildet sich, wie der Aufblick in stummer Andacht, kaum bewegt, ein höchst ernster einfacher Gesang. Die Wiederholung, — es sind nämlich Variationen, aber diesmal nicht figurale, sondern geistige, — setzt beide Stimmen noch deutlicher auseinander, die Klänge der obern Lage sind unterbrochen, stockend, der Bass schwankt nach. Mild und trostvoll hebt die folgende Variation den Gesang höher empor in lichtere Lagen, der in der dritten Variation, harfenartig begleitet, zum Aether empor-

---

je weiter sie sich vom Umfang der menschlichen Stimmen (F bis $\overline{\overline{b}}$), in denen wir ein Grundmass für das menschennächste Tonsystem besitzen, entfernen, auch dem menschlichen Gefühlskreise sich entlegener erweisen. Sie werden gleichsam aussermenschliche Laute und gehören damit mehr der Sphäre des Phantastischen als des Menschlich-Gewissen an. — Dies trifft ganz genau bei den Beethovenschen Sonaten zu, obgleich bekanntlich die Erweiterung der Tastatur früher nicht vorhanden war und später nicht von Beethoven ausgegangen ist.

schweben zu wollen scheint, aus höchster Lage wieder zur anfänglichen Tiefe, dann zur Mitte zurückkehrt und hier, im Verhallen, — im scharfen Nachruf in das Finale hineindrängt.

Das Finale war auf einer dieser Irrfahrten, auf denen im innern Sturme der Gedanken Beethoven die Welt umher und sich selber vergass, empfangen worden. Und eine Sturmnacht ist es, ohne Rast, ohne Erholung dahersausend, wie jene Nacht, in der Lear sein gequältes ehrwürdiges Haupt den Winden preisgab und den peitschenden Regengüssen. Einen Sturm in der Brust tragend war Beethoven heimgekommen und hatte das Finale und zum letzten Ende — nach allem Vorhergegangnen ganz unerwartet*), im trotzigen Sturmschritt (das Presto) sich festgestellt; mag es weitersausen, wie es kann. Das alles steht in Noten geschrieben.

Eine Sturmnacht ist das Finale, Nachtgesichte (wer, ausser Ihm, hat sie gesehn? — und wer hätte sie nicht in der Sturmflucht der Töne geahnt?) sind der Seele des einsamen Sängers vorübergeschwebt. Nach der Sage bleibt denen, die Geister gesehn, ewig die Wange schreckensbleich. So konnte nach der gespenstigen Vision des ersten Satzes nicht Frieden und Heiterkeit einkehren. Jenes „Aus der Tiefe ruf' ich zu Dir!" konnte nach Himmelsklängen hinüberlauschen, dem bangen Erdenleben mit seiner athemlosen Hast sich entwinden konnt' es nicht; das ungestillte Weh der Erde fasst hinein und heftet sich nagelspitz mit wiederholten Schlägen in das Herz.

Und nun beginnt jenes Wehen, das im Nachtsturm dem Sänger zur Besinnung gekommen war, hoch oben und ganz leise, gerade

*) Es ist der einzige Fall, dass in einem Beethovenschen Werk ein äusserlich vollkommen unmotivirter Gedanke noch zum letzten Schluss' auftritt und uns scheinbar in eine ganz neue, fremde Bahn hineinreisst. Denn Regel bei diesem Tondichter (der sich hierin eng an Seb. Bach anschliesst, — er ohne Vergleich mehr, als alle andern) ist die festeste, ausgeprägteste Folgerichtigkeit der Gestaltung, in der (von allen wesentlichen Werken zu reden) Eins aus dem Andern mit der Stetigkeit und Unbedingtheit einer philosophischen Schlusskette folgt. Hier ist es anders. Der Sturm der Töne und Gedanken hat hin- und hergerissen, findet in sich nicht Halt noch Ziel. Da wirft sich der Geist mit trotziger Willkür, wie der Schiffbrüchige auf die nächste Klippe, in die neue Vorstellung kampffertigen, gleichsam Sturmmarsch schlagenden Widerstands; — die Aesthetik nennt solch ein innerlich Ereigniss nach äusserlicher Auffassung einen „lyrischen Sprung". Es ist aber nur scheinbar ein Sprung; der Zusammenhang ist innerlich vorhanden.

Dann stürmt er weiter. Wer gebietet dem Sturme Stillstand!

wie Windeswehen sich in den höchsten Waldwipfeln ankündigt, und fegt hinunter und tos't wühlend in der Tiefe. Das lässt nimmer ab, aber es wird, wie sich gebührt (Takt 20) Nebensache, — Gleichniss der tiefsinnend rastlos stürmenden Seele. Und wie sich der Mann, der rechte Mann, im innern und äussern Sturm erst recht selbstgewiss fasst, so stellt Beethoven vor allem (Takt 20 bis 29) sich erst sturmfest, taktfest hin und haucht — dann erst zu dem sichern Masse — sein Sturmlied



hinaus in die Nachtverwilderung. Nicht was er singt, dass er singt, dass er ist und feststeht in ungebrochenem Muthe; das gilt. Daher ist ihm um jene Weise gar nicht zu thun, er lässt sie fallen um das rechte Lied, das sein Leben lang gegolten:



„durch Sturm und Nacht empor!" Der Sturm lässt nimmer ab und der Muth lässt nimmer sich beugen, wenn auch im Gewirbel das Herz einmal erbangen will und klagt (Seitensatz, jenes Lied war Hauptsatz) und erseufzt (zweiter Seitensatz, in B moll, es ist dritte Rondoform) und ein einzig Mal Alles, der Sturm aussen und innen, in athemlose Stille tief versinkt. Dafür klingt zuletzt jenes Presto wie der Trommelschlag zum Sturmmarsch.

Blickt zurück auf jene kleine Sonate (Th. I. S. 104) Op. 2, auch aus F moll, die zehn oder elf Jahre älter ist. Welch einen Weg hat er zurückgelegt! Das hat nicht Musik allein gethan, nicht die Werke, die vorangegangen; das geistige Leben, die harten innern Prüfungen haben ihn gehoben, der Fluch seines Verhängnisses (Th. I. S. 161), er war durch Muth und Treue zum Segen geworden. Das muss immer wieder in Beethovens Leben erkannt werden.

Und doch, so weit der Weg, der Mann und sein Beruf sind derselbe geblieben. Seelenleben in Fülle zu entwickeln, war der Beruf, im Reiche der wortreichen Tonkunst.

Hat er selber sich über jenes Nachtgesicht ausgesprochen?

Nein. Er war überhaupt mit Worten über seine Werke karg — und nicht glücklich. Schindler bat ihn einst um den Schlüssel zu den beiden Sonaten Op. 57 und 31, D moll. Er erwiderte: „Lesen Sie Shakespeare's Sturm!" — Was ist damit anzufangen? Die beiden Sonaten bieten so wenig einen Vergleichspunkt zu jenem Drama, als unter einander. Beethoven hat das Wort hingeworfen, — wer weiss, wo damals seine Gedanken weilten, oder was er zuzusetzen im Sinn hatte und unausgesprochen liess. Bei täglichem Umgang mit einem vertrauten Freunde kommt dergleichen leicht vor. Vielleicht lag der Vergleichspunkt für Beethoven nur in der Erinnerung an jene Sturmnacht, die das Finale ans Ufer warf, wie Shakespeare's Sturm den Konflikt.

Neben diese merkwürdige Sonate stellen sich

Trois grands Quatuors, Op. 59,

die ersten nach jenen zweimal drei, die als Op. 18 im Jahr 1800 und 1801 erschienen und Th. I. S. 202 erwähnt worden. Sie sind im Winter 1806—1807 in Wien aus dem Manuskript gespielt worden, 1808 erschienen.

Wie viel war seitdem geschehen, geschaffen, in Beethoven und um ihn herum verändert! Welche Prüfungen hatte er erlebt, wieviel straffer und umfassender war er an Karakter und Geist geworden! Man muss sich, um das gerade an den neuen Quartetten recht klar zu erkennen, die ersten und die damalige Lebensperiode Beethovens vergegenwärtigen, über die er in wenig Jahren so weit hinausgeschritten war. Er selbst hat schon während der ersten Quartette oder bald nach ihrer Vollendung, vielleicht nach den ersten dreien, den Fortschritt wohl erkannt, den er in dieser Form gethan. Ein Brief, den die Signale für die musikalische Welt (No. 5 von 1852) mitgetheilt*), giebt davon Kunde. Man darf denselben, der ohne

*) Beethoven schreibt an einen frühern Freund und Kunstgenossen, Karl Amenda, zu Wirben in Kurland, folgendes:

„Mein lieber, mein guter Amenda, mein herzlicher Freund, mit inniger Rührung, mit gemischtem Schmerz und Vergnügen habe ich Deinen letzten Brief erhalten und gelesen. Womit soll ich Deine Treue, Deine Anhänglichkeit an mich vergleichen, o das ist recht schön, dass Du mir immer so gut geblieben, ja ich weiss Dich auch mir von Allen bewährt und herauszuheben. Du bist

Datum ist, seinem Inhalte nach in das Jahr 1801 setzen, da Beethoven darin mittheilt, Lichnowsky habe ihm voriges Jahr 600 fl. ausgesetzt, und dieselbe Mittheilung sich in dem Brief an Wegeler

kein Wiener Freund, nein Du bist einer von denen, wie sie mein vaterländischer Boden hervorzubringen pflegt; wie oft wünsche ich Dich bei mir, denn Dein Beethoven lebt sehr unglücklich; wisse, dass mir der edelste Theil, mein Gehör sehr abgenommen hat, schon damals als Du noch bei mir warst, fühlte ich davon Spuren, und ich verschwieg's, nun ist es immer ärger geworden, ob es wird wieder können geheilt werden, das steht noch zu erwarten, es soll von den Umständen meines Unterleibs herrühren; was nun den betrifft, so bin ich fast ganz hergestellt, ob nun auch das Gehör besser werden wird, das hoffe ich zwar, aber schwerlich, solche Krankheiten sind die unheilbarsten. Wie traurig ich nun leben muss, alles, was mir lieb und theuer ist, meiden, und dann unter so elenden, egoistischen Menschen wie . . . . etc., ich kann sagen unter allen ist mir Lichnowsky der erprobteste, er hat mir seit vorigem Jahr 600 fl. ausgeworfen; das und der gute Abgang meiner Werke setzt mich in den Stand, ohne Nahrungssorgen zu leben: alles, was ich jetzt schreibe, kann ich gleich fünfmal verkaufen, und auch gut bezahlt haben. — Ich habe ziemlich viel die Zeit geschrieben; da ich höre, dass Du bei . . . Klaviere bestellt hast, so will ich Dir manches schicken in dem Verschlag so eines Instruments, wo es Dich nicht so viel kostet. — Jetzt ist zu meinem Trost wieder ein Mensch hergekommen, mit dem ich das Vergnügen des Umgangs und der uneigennützigen Freundschaft theilen kann, er ist einer meiner Jugendfreunde, ich habe ihm schon oft von Dir gesprochen und ihm gesagt, dass seit ich mein Vaterland verlassen, Du einer Derjenigen bist, die mein Herz ausgewählt hat, — auch ihm kann der . . . nicht gefallen, er ist und bleibt zu schwach zur Freundschaft, ich betrachte ihn und — als blosse Instrumente, worauf ich, wenn's mir gefällt, spiele, aber nie können sie edle Zeugen meiner innern und äussern Thätigkeit, eben so wenig als wahre Theilnehmer von mir werden; ich taxire sie nur nach dem, was sie mir leisten. O wie glücklich wäre ich jetzt, wenn ich mein vollkommenes Gehör hätte, dann eilte ich zu Dir, aber so von allem muss ich zurückbleiben, meine schönsten Jahre werden dahinfliegen, ohne alles das zu wirken, was mich mein Talent und meine Kraft geheissen hätten. — Traurige Resignation, zu der ich meine Zuflucht nehmen muss; ich habe mir freilich vorgenommen, mich über alles das hinauszusetzen, aber wie wird es möglich sein? Ja Amenda, wenn nach einem halben Jahre mein Uebel unheilbar wird, dann mache ich Anspruch auf Dich, dann musst Du alles verlassen und zu mir kommen; ich reise dann (bei meinem Spiel und Komposition macht mir mein Uebel noch am wenigsten, nur am meisten im Umgang) und Du musst mein Begleiter sein, ich bin überzeugt, mein Glück wird nicht fehlen, womit könnte ich mich jetzt nicht messen; ich habe seit der Zeit Du fort bist, alles geschrieben bis auf Opern und Kirchensachen, ja Du schlägst mir's nicht ab. Du hilfst Deinem Freund seine Sorgen, seine Uebel tragen. Auch mein Klavierspielen habe ich sehr vervollkommnet, und ich hoffe, diese Reise soll auch Dein Glück vielleicht noch machen, Du bleibst hernach ewig bei mir. — Ich habe alle Deine Briefe richtig erhalten; so wenig ich Dir auch antwortete, so

vom 29. Juni 1801 (Th. I. S. 135) findet. Hingewiesen ist auf diesen Brief schon im ersten Theile.

Wie stimmt der kindlich treuherzige Ton zu jenen Quartetten und ihrer Zeit! Was liegt zwischen ihnen, bei denen er meint, dass er erst jetzt recht wisse, Quartette zu schreiben, und den jetzt als Op. 59 erscheinenden!

Diese Quartette waren dem russischen Botschafter in Wien, Grafen (nachherigen Fürsten) Rasumowsky (Th. I. S. 40) gewidmet worden. Die Person und Nationalität des Grafen sind nicht ohne Einfluss auf das Werk geblieben; im ersten Quatuor (F dur) und im zweiten (E moll) sind russische Volkslieder als Themate benutzt, im erstern für das Finale, im letztern für den dritten Satz, das sogenannte Scherzo, das hier aber Allegretto überschrieben ist. Es wäre möglich, dass Beethoven aus eignem Antrieb, aus Wohlgefallen an den Liedern, jene Themata gewählt hätte, oder vielmehr, dass

---

warst Du doch immer bei mir gegenwärtig und mein Herz schlägt so zärtlich wie immer für Dich. — Die Sache meines Gehörs bitte ich Dich als ein grosses Geheimniss aufzubewahren und Niemand, wer es auch sei, anzuvertrauen. — Schreibe mir recht oft, Deine Briefe, wenn sie auch noch so kurz sind, trösten mich, thun mir wohl, und ich erwarte bald wieder von Dir mein Lieber, einen Brief. — Dein Quartett (eines von denen Op. 18) gieb ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht Quartetten zu schreiben weiss, was Du schon sehen wirst, wenn Du sie erhalten wirst. — Jetzt leb' wohl: lieber Guter; glaubst Du vielleicht, dass ich Dir hier etwas Angenehmes erzeigen kann, so versteht sich's von selbst, dass Du zuerst Nachricht davon giebst

Deinem treuen Dich wahrhaft liebenden
L. v. Beethoven."

Ein anderer Brief Beethovens an Amenda (ebenfalls ohne Datum) scheint dem oben mitgetheilten vorangegangen zu sein. Er lautet:

„Wie kann Amenda zweifeln, dass ich seiner je vergessen könnte — weil ich ihm nicht schreibe oder geschrieben — als wenn das Andenken der Menschen sich nur so gegeneinander erhalten könnte.

Tausendmal kommt mir der beste der Menschen, den ich kennen lernte, im Sinn, ja gewiss unter den zwei Menschen, die meine ganze Liebe besassen, und wovon der eine noch lebt, bist Du der Dritte — nie kann das Andenken an Dich mir verlöschen — nächstens erhältst Du einen langen Brief von mir über meine jetzigen Verhältnisse und alles, was Dich von mir interessiren kann. — Leb' wohl, lieber, guter, edler Freund, erhalte mir immer Deine Liebe, Deine Freundschaft, so wie ich ewig bleibe

Dein treuer Beethoven."

Freundschaft und Liebe machten ihn in seinen Briefen redselig, ja überfliessend, wohl gar — nach Musiker Art — zerfliessend. Ueber seine Werke war er um so kürzer; die waren ihm ja abgethan.

sie sich seiner Phantasie eingepflanzt hätten. Allein wahrscheinlich ist dies schon nach dem musikalischen Gehalte der Melodieen nicht. Die des F dur-Quartetts heisst bei Beethoven so:



und hat allerdings, wie viele russische Volksmelodieen, etwas fremdartig Anziehendes, das schon in der Tonart begründet ist, die man für äolisch im genus molle*) ansprechen muss; auch das verlangenvolle Zurückkommen auf c ist bedeutsam. Die Melodie aus dem E moll Quatuor ist nach Beethovens Fassung folgende,



auch nicht ohne Interesse; gleichwohl scheint sie so wenig wie die vorige geeignet, aus eigner Kraft Beethoven in solchem Grade angezogen zu haben, dass er zu ihrer Aufnahme in bedeutenden Werken gedrungen gewesen wäre. Dann hat aber auch Beethoven, wenn er fremde Melodien aufnahm (in der Eroica, in der Sonate Op. 110, in der Schlacht bei Vittoria), sie stets mit treffender Bedeutsamkeit für das Werk gewählt und behandelt; beides wüssten wir hier nicht zu beweisen**).

*) Bekanntlich der Name einer der mittelalterlichen sogenannten griechischen oder Kirchen-Tonarten. Dass dieselben sich auch in weltlichen Weisen bisweilen geltend gemacht, zeigt unter andern das altfranzösische Lied Vive Henri quatre.

**) Nottebohm Mus. Woch. 1875 No. 52 theilt die beiden von Beethoven verwandten russischen Melodien, die dieser aus der von Iwan Pratsch herausgegebenen Sammlung russischer Volkslieder entnommen zu haben scheint, mit.



und



Es scheint also, als seien diese beiden Quatuors nicht frei von äusserlichen Bestimmungsgründen geblieben. Daher mag es kommen, dass bei der höchsten Bedeutsamkeit einzelner Partieen eine einheitvolle Idee, die das Ganze hervorgerufen hätte und als einen innerlich wie äusserlich einheitvollen Organismus erscheinen liesse, sich (wenigstens so weit wir zu erkennen vermögen) nicht herausstellen will.

Noch eine tiefergreifende für den Begriff der Beethovenschen Leistungen im Quartett wichtige Betrachtung knüpft sich an diese Quartette, die die ganze Musik-Gattung angeht, besonders alle spätern Quartette Beethovens.

Im Quartett vereinigen sich also vier Instrumente zur Ausführung eines einigen Werks, gleichsam ein Orchester im Kleinen; nur dass die Stimmen einfarbiger und gleichartiger sind als im wirklichen Orchester, — lauter Saiteninstrumente, — und desshalb weniger karakteristisch gegeneinander treten; dass ferner das Quartett weniger geeignet ist, Massen gegeneinander zu stellen, wie das Orchester die Chöre der Saiten und Bläser, oder das Blech und die übrigen Bläser gegeneinander stellt; dass endlich die einzelnen Stimmen, da sie nur einfach besetzt sind, hinter der Vollsaftigkeit der vielfach besetzten Orchesterstimmen zurückbleiben. Es kommt noch Eins dazu. Mag man Saiteninstrumente noch so zart behandeln, immer lassen sie den Beiklang des reibenden Bogens hören, der bei rauherm Hervortreten als „Kratzen“ bezeichnet wird, der bisweilen karakteristisch, öfter störend ist. Dieser Beiklang schwindet oder vermindert sich bei vielfacher Besetzung, weil nach akustischer Erfahrung der schwächere Beiklang durch den stärkern Hauptklang verzehrt wird; das Instrument reinigt und verklärt sich gleichsam.

Das Quartett steht offenbar auch hierin weit hinter dem Orchester zurück. Allein eben jener Beiklang des reibenden Bogens verleiht den Instrumenten einen eigenthümlichen Karakter, der eben nur in ihrer Vereinzelung, im Sologebrauch hervortritt: jeder dieser mechanischen Rucke trifft das Gehör, sie nagen (um aus der Sache selbst ein Gleichnisswort zu nehmen) am Nerven und affiziren damit die Seele des Hörenden, ganz abgesehen vom geistigen Inhalt der Komposition. Hierauf beruht theilweise die Wirkung der Quartettmusik. Aber der Komponist durchlebt dieselbe Wirkung im Momente des Schaffens, da seine Phantasie ihm den Klang, wie er hervor-

treten wird, vorspiegelt. Er ist von Anfang an nervös affizirt — und das wirkt bestimmend auf die Komposition.

Von hier aus ist die Stellung, die Beethoven zum Quartett überhaupt annimmt, klar zu fassen.

So lange das Quartett blos anmuthigem Tonspiel und der gelegentlichen Anregung von Stimmungen als Organ dient, kommt sein eigentliches Wesen, — das Räthsel seines Daseins, möchte man sagen, — noch nicht zum vollen Ausspruch. Es ist dann ein Organ für Musik, das zwischen Piano und Orchester steht, geselliger als das eine, anspruchsloser als das andre, das Organ für gesellige feine Unterhaltung freundlich vereinter Musiker. In diesem Sinne haben Haydn, Mozart, Beethoven selber in den ersten Quatuors und die Mehrzahl aller Quartettschreiber (und welcher deutsche Musiker hätte sich davon ausgeschlossen?) den Quartettsatz genommen. Sie wählten die weitumfassende Form der Sonate in vier Sätzen, — also eine vorherrschend homophone, monologistische Form, — und hatten ihre Freude daran, den Faden ihrer Hauptstimme und was sich ihr anschliesst oder entgegenstellt mit gleicher Gerechtigkeit unter die vier Personen zu vertheilen, ohne dass er je verloren ging oder sich verwirrte und versteckte. Gelegentlich erhoben sie sich zu wirklicher Polyphonie, namentlich zur Fugenform, in der erst die wahre Dramatik der Musik beginnt, eine Person sich streitbar gegen die andre durchsetzt, nicht blos Gesellschaft leistet, oder statt ihrer eintritt.

Nun war aber Beethoven ein gar Anderer geworden, ernster, tiefer, in sich gekehrter, als Karakter und als Künstler mächtiger.

Im Orchester stellte er, wie sich versteht, seine grossen chorischen Gedanken auf. Hier wurde er immer objektiver, selbst in der neunten, wo er zunächst aus seiner Person herausgesonnen und geschaut zu haben scheint.

Dem Klavier vertraute er das Subjektivste an, dies aber meist zur festesten Einheit eines psychologischen Vorgangs verdichtet.

Im Quartett fasste er die vier Stimmen ideal, ohne dass er ihren spezifischen Karakter aus dem Auge verloren hätte. Sie waren ihm nicht mehr diese Geige, dies Violoncell in ihrer Unvollkommenheit, sie waren ihm gänzlich zu freien, genial bestimmten Trägern seines Gedankens geworden. „Glaubt Er," — so fuhr er einmal gegen den trefflichen Geiger Schuppanzigh heraus (obgleich er mit ihm weit über ein Jahrzehent befreundet war), als dieser einen Gang im F dur-Quatuor Op. 59 unbequem oder unaus-

führbar finden wollte, — „glaubt Er, dass ich an eine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht, und ich es aufschreibe*)?“ Diese Worte erhellen sonnengleich seinen neuen, oder vielmehr seinen jetzt fester gestellten und von ihm selbst klarer erkannten Standpunkt; denn er hat niemals einen andern eingenommen. Er hört nicht Instrumente, er hört „Stimmen“.

Hier macht sich aber die Zweideutigkeit des Quartettwesens zwischen Solo-Instrument und Orchester geltend.

Diese Stimmen, so freibeweglich und fein, werden jetzt von Beethoven in einer Selbständigkeit geführt, als wäre jede nur für sich allein da, als erginge sich, phantasirte ganz ungebunden diese eine Stimme für sich. Ohne Frage steht ihm diese Emanzipation der Stimmen, dieses vierfältige Leben höher und näher, als die Rücksicht auf das Verhältniss und Verhalten der Stimmen zu einander, auf das harmonische Verhältniss. Niemand hat so klar erkannt, dass das eigentliche Leben der Musik in der Melodie waltet und nicht in der Harmonie, als die beiden innerlichsten Musiker, Sebastian Bach und Beethoven; man mag darüber die Kompositionslehre befragen. So können mehrere Personen sich in mancherlei mehr oder weniger erfreuliche Gruppen zu einander stellen; aber das Leben hat und fühlt jede dieser Personen nur in sich selber allein.

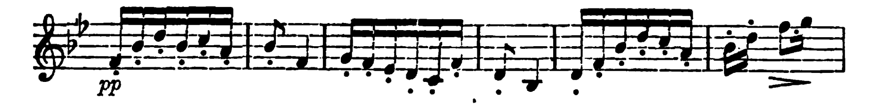
Bei alledem sind indess diese Stimmen für den kräftig wollenden und gestaltenden Dichter nicht jene gedrungen plastischen, karaktervoll und karakterverschieden gefärbten Stimmen seines Orchesters. Sie sind nur Gleichsam-Personen, in ihren Adern wallt nicht das eisenhaltige, rothe, warme Blut des Menschen, sondern das ciceronianische quasi-sanguis, Gleichsam-Blut der Erscheinungen, die Menschen vorstellen wollen.

So tritt nun die Zweideutigkeit der Musikgattung in die Kom-

---

*) Er stellte stets hohe Anforderungen an diejenigen, welche seine Werke ausführten. Machten sie's ihm nicht zu Dank, so äusserte sich seine Unzufriedenheit in derber, oft zugleich scherzhafter Weise. Bei einer solchen Gelegenheit mag er folgenden Ukas geschrieben haben, der sich unter den Zmeskallschen Papieren gefunden hat und heute auf der k. Bibliothek in Wien bewahrt wird: „Der Musikgraf ist mit heute infam cassirt. — Der erste Geiger wird ins Elend nach Sibirien transportirt. — Der Baron hat einen ganzen Monat das Verbot nicht mehr zu fragen, nicht mehr voreilig zu sein, sich mit nichts als mit seinem ipse miserum abzugeben“. cf. Th. I. S. 133 und 354.

position über. Die vier Stimmen sind, wie es gerade der Lauf der Gedanken fodert, vier besondere Persönlichkeiten, die neben und gegen einander handeln; dann wieder sind sie eine einzige Person, die aus mehr als einem Munde redet. Das Letztere tritt handgreiflich im Allegretto des F dur Quatuors (S. 16 der André'schen Partitur-Ausgabe) hervor, wenn das Thema so,



ganz unbegleitet, als eine einige festgeschlossene Melodie auftritt, aber zu zwei und zwei Takten unter zweite Violin, Bratsche und abermals zweite Violin vertheilt, — eine Neckerei, die sich gleich darauf zwischen beiden Geigen wiederholt. Diese Zweiseitigkeit in der Auffassung des Stimmwesens ist dem Quartett allerdings nicht ausschliesslich, aber mehr als andern Gattungen eigen; sie deutet auf ein lässlicheres, freieres, bisweilen an Laune und Willkür streifendes Schalten der Phantasie hin, als dem Orchester gegenüber angemessen sein würde.

Diesem freiern Schalten giebt sich Beethoven in den neuen Quatuors von Op. 59 an hin. Daher stellt sich das oben S. 39 Bemerkte jetzt als Naturausdruck der Gattung heraus und äussert seinen Einfluss. Die tiefsten Gedanken werden dem Quartett anvertraut, ohne dass es darum zu einer psychologisch einheitvollen Gestaltung der ganzen Schöpfung käme; wie bei der Arabeske weiss man nicht voraus, ob das holdselige, innigblickende Menschenantlitz mit dem Schmuck der braunen Locken nicht vielleicht blos aus dem breiten Geblätter einer wundersamen Blume hervorschaut.

Dass Alles hier Angedeutete blos Andeutung, nicht Kritik ist und in Beethovens und andern Werken einer unzähligen Reihe von Ausnahmen Raum lässt, versteht sich.

Wenden wir uns endlich zu dem F dur-Quatuor; es ist dasselbe Werk, auf das schon S. 26 hingewiesen worden.

Unvorbereitet gleichsam (auf der Quinte des tonischen Dreiklangs, der also dadurch zum unfesten Quartsextakkorde wird) und nicht mit dem Ausdrucke selbstgewisser Bestimmtheit tritt der erste Satz der Hauptpartie im Violoncell unter der zweiten Geige und Bratsche



auf, in stiller Beschaulichkeit daher wandelnd, was neben ihm ist — die Harmonie, die wenigstens Takt 6 nach dem Akkordwechsel von Takt 7 verlangt — auf sich beruhen lassend, grosssinnig, seelenvoll, aber gemildert, wie nach Prüfungen das edle Gemüth sein soll. Die erste Violin, schon heisser, nimmt dem Bass das Wort ab, steigert den Gedanken, führt ihn noch acht Takte weiter unter dem stärker und stärker werdenden Antriebe der Begleitung empor zum entschlossensten, kräftigsten Abschluss. Schlagkräftig und stark, bald wie zurückgeschreckt in Stille und Bangigkeit



tritt der zweite Hauptsatz dem Abschlusse des ersten (Takt 2) nach, bewegt sich anmuthvoll und gefällig

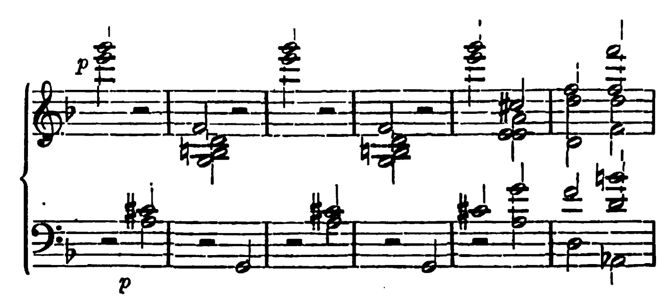


zum Hauptgedanken des ersten Satzes, ihn weiterführend, zurück und bildet daraus in weicherer Stimmung seinen Schluss auf G dur,

um ganz normal von da zur Tonart des Seitensatzes, C dur, überzuleiten. Auf G erhebt der Bass, wieder allein und an jenen Schluss anknüpfend, eine muthvolle kräftig sprechende Melodie, der gleich wieder leises Wehe der andern Stimmen



mit dem Bass anschliesst. Der Seitensatz ist dem erstem Hauptsatze stimmungsverwandt, hebt sich aber hochgespannt und nervös in die höchsten Regionen, um von dort in gekräftigtern Pulsen mit schmeichelnder Anmuth niederzutauchen, sich in der Regsamkeit aller Stimmen mit- und gegeneinander daselbst kraftvoll zu bezeigen und in phantastischem Hin- und Hergreifen



in den Schlussatz zu führen, der sich so



bildet und über c-e-g-b nach F dur in den Anfang zurückführt.

In festen, klar heraustretenden Formen ein wundersames Phantasiebild, das hier angefangen hat, sich vor uns auszubreiten. Die wechselndsten Stimmungen werden angeregt und wieder verlassen, jede edel und zart, wie die Seele des Dichters sie in prüfungsschweren und wieder in beseligten Stunden durchlebt hat und jetzt

noch einmas vor sich vorüberschweben lässt. Es ist das Schwebeleben der Phantasie, das auf den geflügelten Schwingungen der Saiten vorüberzieht. Allaugenblicklich wähnt man, eine bestimmte Gestalt, eine gefestete Stimmung zu erfassen, – aber im selben Augenblick ist sie in, man weiss nicht welche entlegenste andre Bildung, oder in welchen Licht- und Dämmerungsschein hinübergeflossen. Das ist die Gränze, der Mittelzustand zwischen der Urmusik, jenem spielseligen Leben der Töne und den andern Kreisen des Tonlebens, die sich aus jenem hervorgehoben. Es ist, wenn man so sagen will, Spiel, Tonspiel, — aber ein Spiel mit den tiefsten Empfindungen und Seelenerlebnissen, das desshalb für feiner besaitete Gemüther leicht nervös, für positivere Köpfe sinnverwirrend werden oder gar wirr erscheinen kann.

In keiner andern Musikgattung hat Beethoven sich diesen Mittelstandpunkt so bleibend und entschieden erkoren und ist so oft auf ihn zurückgekommen, als in den Quartetten von diesem F dur-Quatuor an. Allerdings findet er nirgends so weiten Spielraum, sich seiner musikalischen Meditation zu überlassen und jeden Gedanken beliebig weit zu verfolgen. Nur ein Paar Sonaten und Symphonieen stehen hierin neben oder über den Quartetten.

Schon jener erste Satz aus dem F dur-Quartett, den wir betrachteten, zeigt das.

Der erste Theil wird nicht wiederholt*), statt desselben tritt blos der Hauptsatz mit seinen vier ersten Takten im Hauptton auf. Der fünfte Takt bildet sich schon in die Figur des Schlussatzes



um, die, wie der ganze Schlussatz, aus dem Hauptsatze hervorgegangen war. Mit dieser Figur erfolgt die Wendung in die Unterdominante, und über der Wendung, aus der Figur heraus intonirt die erste Violin den Hauptsatz (die vier ersten Takte) in B dur, die Bratsche denselben in B dur mit Hinüberwendung nach G moll, die zweite Violin denselben in G moll mit Hinüberwendung nach F dur. Nochmals fassen Violoncell, Bratsche und erste Geige und endlich auch die zweite in freier Nachahmung

*) Es ist beiläufig gesagt, der erste Fall, dass in einem Quartett der erste Theil des ersten Satzes nicht wiederholt wird. Man erinnere sich des Th. I. S. 205 Gesagten.



das Thema an; dann bildet sich von der ersten Violin her und zuletzt von ihr allein über dem ruhigen Klang der andern Instrumente ein weitgeführter Gang aus dem Achtelmotiv des Thema's, führt weiterhin in die Achtelfigur des Schlusssatzes und fasst diese mit einem ganz neuen Gegensatze

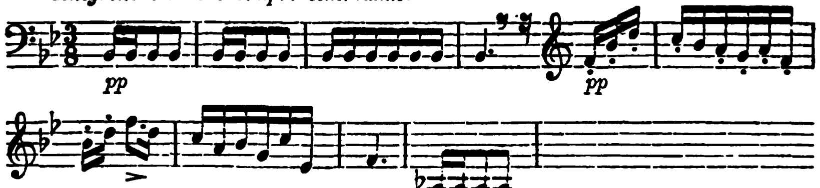


als Doppelthema, das, grübelnd und in trüben Erinnerungen umhersuchend, fugenmässig durch die Stimmen geht.

Es ist nicht nöthig, diese formelle Betrachtung weiter fortzusetzen, oder auch nur bis zu dem erreichten Punkte zu vervollständigen. Das bis hierher Hervorgehobene genügt, von der Weite und zugleich von der Ordnung der Ausführung einen Begriff zu geben und jedem Kunstfreunde die weitere Untersuchung zu erleichtern. Diese aber wird dem auf sie Eingehenden einen klarern Einblick in den künstlerischen Reichthum des Meisters gewähren, als vielfaches Hören. Durch den ganzen Organismus und alle seine Einzelheiten hindurch, wie mannigfach auch die Stimmungen wechseln, scheint das Bild des Mannes, wie er nach unsern Andeutungen S. 25 geworden war. Indess — wir wollen ohne Bedenken zugeben, dass es nur ein Bild ist, aus Schein und Phantasie gewebt. Wir haben nicht bestimmt aussprechbare und erweisliche Gedanken vor uns; es sind Stimmungen, allenfalls Vorstellungen, die wolkengleich emportauchen, schwinden, wiederkehren, sich ausbreiten, sich dem Glaubenswilligen vielleicht zu festem Kern verdichten. Denn Glauben fodert auch die Kunst, die Religion des irdischen Daseins.

Es folgt der zweite Satz,





vom Violoncell (Ariels Lufttrommel im „Sturm") und zweiter Violin eingeführt, dem Bratsche und erste Violin auf as und es wiederholend folgen, — ein Satz, unberechenbar über alle bisherigen Masse und Ziele der Scherzosätze hinauslangend. Ein Zielpunkt, auf den dieser Tanz ewig wechselnder und stets einander ähnlicher Gestalten hinführte, kann gar nicht gefunden werden; das freie Spiel der Laune, der sich selbst überlassenen Phantasie ist sich selber genug. Aber es ist das Spiel einer reichen und innerlich bewegten Seele, Lust und unüberwundenes geheimes Weh fliegen über sie hin, wie man bisweilen auf weiter Flur Wolkenschatten und Sonnenblicke allaugenblicklich wechseln sieht. Vielerlei Gedanken und Gestalten wechseln hier, — wir zählen ihrer zehn, man kann ihrer mehr sondern, oder auch einige (1 und 3 und 7, 5 und 6) zusammenfassen, lösen sich launenhaft in ungebundenster Modulation. Das Ganze, so launig, so leichtbewegt es vorübertanzt, weiset doch auf einen Karakter zurück, wie wir ihn aus dem vorigen Satze vernommen haben. Näherer Zusammenhang zwischen beiden und den folgenden Sätzen lässt sich nicht erkennen.

Der nächste Satz ist ein Adagio, reich ausgeführt, aber nicht selbständig geschlossen, sondern mit einer weiten Kadenz in das Finale überfliessend. Beethoven hat es als „Adagio molto e mesto" bezeichnet, und in der That spricht sich tiefe Trauer in ihm aus. Worüber? — Wie viele Schmerzen erfährt der Mensch! und hat für jeden nur dieselben Seufzer und Thränen, und vielleicht den Trost der Andacht, wenn selbst die Hoffnung versagt ist. Keine der Künste kann, empfindet man hier, endlos klagen gleich der Musik; denn sie entbehrt des abschliessenden Wortes und hat darum allein das Bedürfniss und das Recht, sich zu wiederholen, während die weinende Niobe des Bildners versteint und der Geist des Dichters, schon durch die Schilderung des Leids, von einer Vorstellung zur andern schweifend, zerstreut und tröstet.

Das Finale bringt dann jenes Thème russe (S. 38) in juchtener Unschuld und zahmer Erheiterung. Beethoven hat es mit seiner

grossen Geschicklichkeit bearbeitet. Und das wird munter, beschäftigend für Spieler und Hörer, wird sogar stark und drängt vorwärts zum lebhaften Schlusse. Gewählt hat es Beethoven doch wohl nicht, sondern es ist ihm oktroirt worden. Aber hinter Oktroirungen lauert, wie die Politik stets bewiesen, Selbsttäuschung oder Betrug.

Das zweite Quartett, E moll, zur Betrachtung zu ziehen, finden wir keinen Raum und keine Nothwendigkeit. Nur Eins muss bemerkt werden.

Das Scherzo nämlich (Allegretto, E moll) führt an der Stelle des Trio's ein Maggiore, einen Satz in E dur herbei, eben jenes S. 38 gezeigte zweite russische Thema. Dies wird erst streng, dann frei, dann in Engführung durchfugirt. Nach Beethovens Vorschrift soll dann der erste Satz, das Minore, darauf noch einmal das Maggiore und zum Schluss abermals das Maggiore ausgeführt werden, die Minore's ohne Wiederholung. Es ist das erstemal, dass Beethoven sich gewissermassen unersättlich zeigt. Wir werden diese Erscheinung wiederfinden und weiter beobachten müssen.

Endlich das dritte Quartett, in C dur.

Es verleugnet nicht seine Gattung und das über sie Gesagte; aber es strebt darüber hinaus in so heldenhafter Weise, wie vor- und nachher niemals ein Quartett vermocht. Wieder ist es ein Abbild seines Schöpfers, jenes Mannes, der in der Nacht seiner Einsamkeit so tief in den Abgrund alles Daseins hinabgeschaut und sich so mannesstark wieder aufgerichtet hat.

Schon die Einleitung weiset darauf hin. Vom scharfen Einsatz, fern vom künftigen Hauptton, irrt und tastet die Harmonie



wie in tiefem Dunkel haltlos umher, verlieren sich die Stimmen von einander bis zu vier Oktaven weit, bis sie sich zuletzt auf

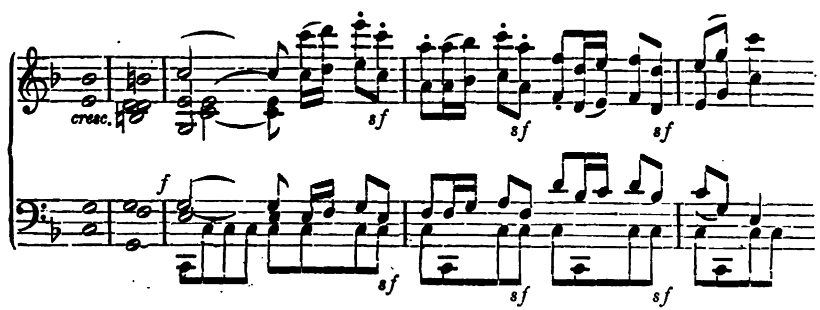
H - as - $\overline{\text{d}}$ - $\overline{\overline{\text{f}}}$

und H - g - $\overline{\text{d}}$ - $\overline{\text{f}}$

näher an einander schliessen und elastisch und fest, aber noch leise — als wagten sie sich nicht, in das Allegro vivace



treten. Es ist die erste Violin, die ganz allein gelassen das so scharf und genau gezeichnete Thema des Hauptsatzes vorträgt und ähnlich, aber schon freiern Wesens, in D moll wiederholt. Noch fesselt Zagen und Zweifel, so anmuthvoll auch die Führerin sich hervorgewagt; statt den Hauptsatz zu vollenden, wendet sich die Harmonie nach c-e-g-b, wird also — so muss man nach der Natur dieses Dominant-Akkordes erwarten — nach F dur gehen, sich in der dunklern Tonart der Unterdominante bergen. Da zerreisst ein muthiger Entschluss alle Hemmnisse und Bedenken; dieses c-e-g-b hebt und weitet sich empor zu g-h-d-f, und mit Einem kühnen Zuge



steht der Hauptsatz in Macht und Freudigkeit da und breitet sich aus. Die Melodie, stets aus beiden Geigen in Oktaven vollsaftig hervorquellend, die kühne Führerin hoch emporstrebend und in siegsstolzer Willkür



überall schaltend, so geht der erste Satz zum Schluss. Und schon auf dem Schlusse setzt das rührige Spiel des Quartetts zum zweiten Hauptsatz und weiter zum Seitensatz an. Das glänzend muthvolle Spiel darf nicht weiter verfolgt werden. Es bleibt seinem Karakter

treu, auch darin, dass mancher wehe Rückgedanke fast reuvoll sich einmischt.

Vergleicht man die Behandlung der Stimmen und Instrumente in diesem Satze mit der in den andern Quartetten, fasst man dazu das häufige und weiterstreckte Zusammengehn der Geigen in breiten Oktaven und aller Instrumente in gleicher Rhythmik in das Auge: so muss man erkennen, dass in diesem Quartett mehr als in irgend einem andern orchestral*) gehandelt wird. Und in der That foderte der männliche, kampfrüstige Sinn heroischere Handlungsweise, als diese meist auf das Feinere und Partikulare hingewiesene Gattung in der Regel. Auf dem Forum, vor dem Volke redet man anders, als am grünen Tische.

Ein seltsam fremder Satz folgt auf diesen ersten, der sich zu so heller Freudigkeit erhoben hatte. Zu den dumpfen Pizzikatoschlägen des Violoncells — es erinnert an einen wunderlichen Ausdruck aus den schottischen Liedern,

So übertäube denn mein Herz,
O Schmerzenstages Trommel, du! —

heben die drei Oberstimmen ganz leise und fremdartig ein Klagelied an,

Andante con moto quasi Allegretto.

V. 1.

pizz.

es klingt in seiner Gemessenheit nicht nach gegenwärtigem Leid, es ist eine alte Klage, die, wer weiss aus welcher Fremde, herumgetragen wird, fremde Ohren und Herzen zu rühren oder zu ermüden; still und stumpf ziehn die Leidträger vorüber den fremden Thüren in neue Fremde, sie wissen nicht wohin, es kümmert sie nicht. So mögen Vertriebene, hinaus unter die Fremden in weitentlegenen düstern Zonen Gestossene, müd' und fast abgestumpft

*) Aehnlich Cherubini in seinem Es-dur-Quatuor; dieser aber mehr opernartig, Beethoven symphonisch.

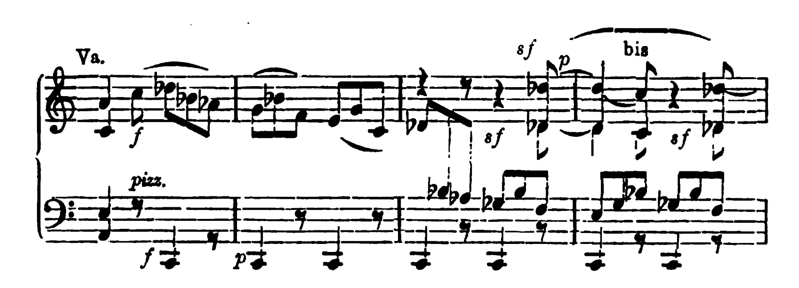
um ihr sonniges freundliches Vaterland, um die Hütte klagen, in der sie geboren wurden und als Kinder spielten, aus denen man sie wegstiess von den blutigen Leichen der Mutter und der Brüder.

Stumpf und gleichmüthig führt der Schlag des Violoncells zum Anfang des Lieds zurück, gleichmüthig weiter in den zweiten Theil, wo der Klageton anschwillt über der grossen Geberde des Basses, und schneidend sich erhebt und sich zurückwindet — ewig ist es der wehleidige Gang der normalen Molleiter

c | h a gis ⁀ f e d | c h a
f | e d cis ⁀ b a g | f e d,

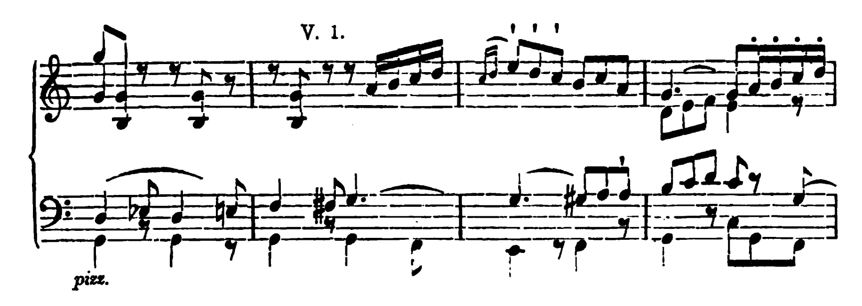
die die Weichlinge scheu'n und wegleugnen möchten, weil sie keinen entschiedenen Karakter ertragen, — und kein Ende zu finden weiss, und geschäftig, ohne von der Stelle zu kommen, im Schlussatze sich regt und wendet.

Und nun erst bricht die Beredsamkeit des Schmerzes hervor, die wie vom Weinen heisere Klage der Bratsche, die uns über den ewigen Pulsen des Violoncells, man weiss nicht was zu erzählen hat; sie findet in dem „Wehe!" der Andern



ihre schneidende Bekräftigung und schallt zurück, vom Violoncell und der zweiten Violin in Oktaven unter dem „Wehe!" der ersten und der Bratsche in Oktaven wiederholt, und quält sich weiter.

Und wie alterthümlich naiv das ist, wie urmenschlich, aus aller Bitterniss hervor schaut mit unschuldigen Augen irgend eine holde Erinnerung, ein Bild aus jener friedenvollen Zeit, ehe das Entsetzen hereingebrochen war und alles Glück zu Ende. Leider ist nur ein Lächeln unter Thränen da möglich;

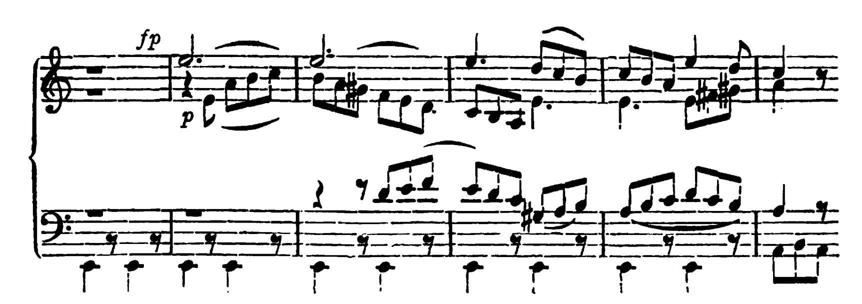


und wenn dann Alle sich eifrig herzudrängen und die kurze Freude sich hoch emporrichten möchte, dann schaut sie nur tief hinab in den Born unerschöpflicher Thränen



und die Klage zieht endlos und athemraubend weiter.

Wir können nicht in das Weitere und Einzelne folgen; es sind da bisweilen die einfachsten Züge, die den Gedanken wenden oder steigern, so bei der Rückkehr zum Hauptsatze (denn auch hier waltet festeste, klarste Gestaltung), wenn die Melodie in der zweiten Geige liegt und von der ersten



gleichsam überschleiert wird, woraus sich weiterhin der anziehendste Wechselgesang entspinnt. Es sind einfache Züge, die jeder finden könnte; aber es findet sie eben nicht jeder.

Wie wir nach einem grossen Ereigniss, wenn es auch nicht uns selbst betroffen, sondern uns nur seine erschütternde Kunde zugesendet, erst im Nachlassen der Spannung uns wiederherstellen müssen, so folgt auf jene erschöpfende Scene ein Moment des Athemschöpfens. Minuetto grazioso hat Beethoven die Ruhe bezeichnet; es ist nicht an ein Menuett in Haydns regsamer Weise zu denken, sondern an die zart- und stillbewegte altfranzösische Menuett, auf die Mozart im Don Juan und Meyerbeer in den Hugenotten zurückgeblickt hat. Das Trio regt sich schon muthiger.

Aber nun ist Alles überstanden und vergessen. Das Finale weht wie Frühlingswerden, wie nach langer Stille die ausgeruhten Westwinde daher, in einer, in zwei, drei, in allen Stimmen (der Anfang ist fugenartig und kehrt mit einem Gegensatz oder zweiten Subjekte doppelfugenartig



wieder) und stürmt — und zuletzt donnern die vier einzelnen kleinen Instrumente gleich einem Orchester. Beethovens Odem ist's, der ihnen Sturmesmacht eingeblasen. Der Geist war über ihn gekommen, von dem er zu dem Geiger sprach. Denn der Odem des Herrn muss diesen Hölzern und Därmen Leben einblasen.

Nach den Quartetten zieht zunächst die Aufmerksamkeit auf sich das

Konzert für Violine und Orchester Op. 61,

seinem Freunde Stephan von Breuning gewidmet, 1806 komponirt für den ersten Violinisten und Konzertmeister an der Kaiserlichen Kapelle Clement (Concerto par Clemenza pour Clement hat Beethoven das Manuskript scherzhaft überschrieben), am 23. December 1806 aufgeführt. Beethoven selbst hat es später als Klavierkonzert arrangirt (Th. I. S. 155) und in dieser Gestalt der Gemahlin Breunings gewidmet.

Dies Konzert hat bis heute nicht seines Gleichen gefunden, so viel Feinheit und Reiz auch Mendelssohn seinem Violinkonzert zu verleihen gewusst Gleichwohl ist Mendelssohn der einzige nach Beethoven, der die Aufgabe dichterisch gefasst. Während die Violinvirtuosen als Kern der Aufgabe die Virtuosität, oder genauer gesagt, ihre persönliche Virtuosität erfassen, wird jenen Komponisten die

Violin zu einer tondichterischen Persönlichkeit, die Mendelssohn jugendlich heiter, geistvoll beseelt, wie Wieland in seinen besten Stunden einst vermocht, vor uns vorüberführt, — die Beethoven verklärt zur Feenkönigin des Orchesters. Nur in diesem Sinn ist eigentlich ein Konzert künstlerisch zu begreifen; wir müssen im konzertirenden Instrumente selber die bevorzugte Stellung gerechtfertigt finden, die das Konzertstück ihm bereitet.

Beethovens Konzerte tragen als Grundzug eine heitere Festlichkeit an sich; er war ja selber Konzertspieler gewesen, und gewiss, wenn er den Sitz am Flügel einnahm, mit ganzer Seele, freudigbewegt, bei der Sache. Diese Stimmung lässt auch von Anfang bis zu Ende das Violinkonzert vernehmen; dabei zeigt sich die klügste Anordnung zu Gunsten des Virtuosen, nur dass sie sicherlich nicht der Klugheit, dem feinen Erwägen, sondern künstlerischer Anschauung entsprungen ist.

Den ersten Satz leiten Pauken und sanfte Bläser ein,



in sanfter sinniger Feier, der günstigste Gegensatz dem Klange nach, der sich gegen das Hauptinstrument finden lässt. Die vier Paukenschläge dienen als durchgehendes Motiv, das gleich nach dem Schluss obigen Satzes in der ersten Violine als dis (es) und darauf im Bass als A wiederkehrt. In gleichem Sinne, mit gleicher Lieblichkeit schliesst sich der Seitensatz an,



wiederholt sich in D moll und führt einen kräftiger betonten Schlusssatz herbei, in dem erste Violine und Bass einander ablösen. Der weitern Ausführung, namentlich der Solopartie, die bekanntlich den grössten Virtuosen in der Konzertform als höchste Aufgabe gilt, können wir hier nicht folgen, da uns zunächst Andeutung des geistigen Gehalts obliegt.

Daher führen wir auch vom zweiten Satze nur das Thema an,



das, selber reizend, zu reizenden Variationen benutzt wird. Ein rühriges, durch und durch beseeltes Finale schliesst das Ganze befriedigend ab.

Ernster und bedeutungsvoller tritt, ihre gebührende Stelle zwischen der vierten und fünften Symphonie einnehmend, ein Vorbote der letztern, die

Ouverture zu dem Trauerspiel Koriolan von Collin,

die als Opus 62 1808 herauskam, auf. Komponirt ist sie schon im Frühling 1807.

Diese Ouverture ist von den ernsten Werken des Künstlers vielleicht am schnellsten und ausgebreitetsten verstanden und bewundert worden; sie verdankt es der Einfachheit der Aufgabe und der Einfachheit und schlagfertigen Bestimmtheit, mit der die Aufgabe gefasst ist. In beiden Beziehungen ist sie ein Meisterstück. Denn schon das ist Zeichen meisterlicher Durchbildung zu nennen, dass man sich nur solchen Aufgaben widme, die der Lösung, und zwar einer ergiebigen, fähig sind. Collins Trauerspiel hat, abgesehn von seinem eigenen Werthe, das Verdienst, Beethovens Dichtung angeregt zu haben. Dies ist ein günstiger Umstand. Hätte Beethoven sich den Eingebungen Shakspeare's angeschlossen, den er bekanntlich sehr geliebt, so würde seine Aufgabe sich weiter ausgedehnt haben, als der Musik günstig sein kann. Er hätte da neben Koriolan, abgesehn von den Trägern der politischen Handlung, die hohe Gestalt der römischen Mutter und die rein weibliche Gattin vor sich gehabt. An Collins Seite vereinfachte sich die Aufgabe. Es sind im Grunde nur zwei Gestalten, die sich aus dem Grundelement hervorheben, und dieses Grundelement, — es ist der Zorn*), — geht in der einen Gestalt des Koriolan auf.

Dieses Grundelement tritt sogleich ohne Umschweif, ohne Hinleitung, wie schwächere Musiker lieben, die sich nicht an die Sache wagen, in den ersten Tönen vor. Dieses starrblickende C des Saitenchors,

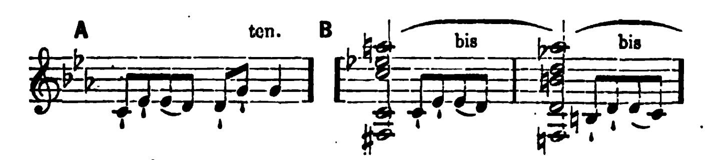


zeichnet gleich den starrsinnigen, zum Jähzorn erzognen Aristokraten, der seinem Volke widersteht, ganz für sich allein der all-

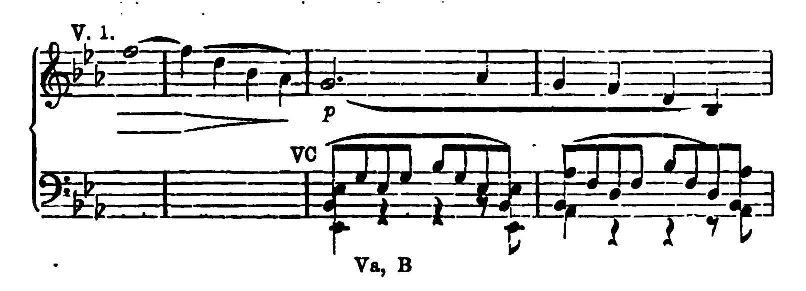
*) In den Konversationsheften scheint es, als habe Schindler die Vorstellungen des Zorns „nicht recht musikalisch“ gefunden, — oder dies, wie man im Gespräche wohl thut, nur vorgegeben, um Beethoven zu einer Aeusserung zu bewegen. Beethoven scheint darauf eingegangen zu sein, denn wir finden Schindlers Worte: „Bon! Sie komponiren also nächstens eine zornige Sonate!“ Er hatte sie schon komponirt, — sie hiess Koriolan: und auf Karakterwerke kam er niemals zurück.

gemeinen Empörung Trotz zu bieten kräftig entschlossen. Allerdings, dies kann nicht unbemerkt bleiben, muss die Musik hier, wie so oft und wie jede andre Kunst (Th. I. S. 277) ebenfalls, die Bekanntschaft mit dem Gegenstande voraussetzen; dann aber erfüllt sie die allgemeine Vorstellung mit ihrem Leben, und bestimmt sie zu plastischer Erscheinung.

Der Hauptsatz zeichnet nun dies finstre Grollen, das sich in der Brust des Helden erhebt und in gewitterartigen Schlägen entladet. Der ganze Satz ist Ein Erguss, ohne Stocken, ohne Ueberstürzung, wie geschmolzenes Erz nach dem bemessenen Willen des Giessers sich der Form zudrängt, Alles verzehrend, was sich auf seinem Wege finden mag. Das eine Motiv **A** —



bildet den Hauptsatz, grollt (**B**) zwischen den Schlägen des sich entladenden Gewitters und lässt nicht ab, bis die andre Gestalt des ganzen Vorgangs, die Versöhnerin hervortritt, sei es die milde Valeria, oder die Mutter, oder die flehende, warnende Stimme des Vaterlandes, die man zu vernehmen meint, —



was Beethoven natürlich der Phantasie des Hörers überlassen muss. Das Thema (die vier letzten Takte) wird von der zweiten Violin und der Klarinette wiederholt, während immerfort die Hörner unten auf B-b gleichsam lauernd forttönen, und zum drittenmal von Flöte, Oboe, Klarinette und beiden Fagotten unter dem Anschwellen des Orchesters mit grossartig tragischer Wendung —



nach F moll. Hier liegen, wie zuvor die Hörner auf der Oktave B in der Tiefe, Flöte, Klarinetten und Fagotte auf c—c—c—c, während beide Geigen, dann Oboe und beide Klarinetten in Oktaven das Thema wiederholen, und der Satz sich nach G moll wendet, wie zuvor nach F moll, hier aber von Flöte, Oboe und Fagott entmuthigt und bedauernsvoll auf die Dominante von G moll geleitet wird und unter dem neu hervorbrechenden Hader — denn fortgearbeitet hat er immerwährend in den Stimmen der Violoncelle und der schlagenden Bässe mit den Bratschen — sich verliert. Voll herrischer Gewaltsamkeit stellt sich der Schlusssatz



in diesem G moll auf, Trompeten und Pauken schlagen wild und widerhaarig mit c-g, c-g drein, — wiederholt sich noch finsterer in C moll, und reisst sich durch alles ungestüme Flehen und Sträuben trotzig durch.

Wir müssen uns hier unterbrechen und zurückblicken.

Der Hauptsatz ist klar gezeichnet und unverkennbar. Der Seitensatz, — hier ein wahrer Gegensatz zu jenem, — steht ebenso bestimmt und kennbar in Es dur, also ganz normal in der parallelen Dur-Tonart, nicht blos den allgemeinen Modulationsgesetzen gemäss, die jeder begründeten Abweichung Raum geben, sondern auch dem Inhalte des Seitensatzes. Gleichwohl ist dieser Inhalt nicht der herrschende des Gedichts; in Koriolan ist nicht Versöhnung, sondern Zorn und Untergang.

Folglich kann unmöglich im milden, versöhnlichen Es dur geschlossen werden; es wird aufgegeben und statt seiner die Moll-

dominante des Hapttons, G moll ergriffen. Konnte einmal Es dur nicht bestehn, so war G moll die normale Region für diesen Schluss. Eine gleiche Wendung hatte sich viel früher (und kleiner gezeichnet) im Finale der F moll-Sonate Op. 2 bemerken lassen. Man sieht, dass überall Form und Inhalt zusammentreffen.

Der oben mitgetheilte Schlusssatz geht so —



(dies ist nur dürre Skizze) zum Ende auf G moll. Noch einmal will die warnende Bitte hier durchdringen, es bildet sich ein zweiter Schlusssatz*) nach dem ersten und zwar aus dem Ausgange des ersten, und unter den Schlägen des Orchesters, der wieder in tragischer Erhabenheit



hinabrollt, worauf dann das Orchester in voller Kraft und Härte den breiten Schluss auf G moll bildet.

Dieser zweite Schlusssatz ist es, der den Inhalt des zweiten Theils bildet; bekanntlich haben die meisten Ouverturen, wie die ersten Sätze der Quartette und Symphonien Sonatenform. Er tritt noch einmal in G moll, dann in F moll, dann in As dur auf und wendet sich, wieder unter den mächtigen Rufen des Orchesters, im Gange nach Des dur und nochmals gangmässig nach F moll. Hier lässt sich die heimliche Giftigkeit des Haders spüren. In den Gang hinein, leis' aber unbeweglich,

*) Oder sollte man den ersten lieber einen zweiten Seitensatz nennen? — Der Name, bisweilen zweifelhaft, thut nichts zur Sache. Hier aber möchten wir unsere Benennung festhalten: der erste Schlusssatz entspricht dem Hauptsatze, man könnte ihn dessen geistige Folge nennen; der zweite Schlusssatz geht aus ihm hervor und entspricht dem Seitensatz, so dass beide Seiten des Tongedichts hier zum Abschluss kommen.



blasen Oboen und Fagott ihr verstocktes c-c; und was sie angeschürt und angeblasen, bricht unter dem Schrei der Trompeten mit dem ganzen Orchester und den Pauken im scharfen Rhythmus der Melodie selber, als sollte sie in ihrer Bewegsamkeit verhöhnt werden, in vollster Kraft hervor.

Den dritten Theil übergehn wir. Aus dem zweiten Schlusssatz und seinem Gange heraus wird noch einmal, gleichsam hingeworfen, auf f-a-des ein Schluss gemacht, oder vielmehr abgebrochen. Die Hörner fassen und halten nach einer allgemeinen Stille g-g und noch einmal versucht die sanfte Bitte des Seitensatzes ihre Macht vergebens. Der Zorn hält starrsinnig fest und gräbt sich selber sein Grab. Die Ouverture — der Held — erstirbt.

Es giebt kein Werk, das in engem Raume Beethovens männliche und künstlerische Energie so voll bewährte, als der Koriolan.

Die C moll-Symphonie.

Dass eine so grosse Reihe solcher Werke Beethoven zum höchsten Bewusstsein seiner Kraft und bei den Zeitgenossen, da er sich einmal so früh und nachdrücklich Anerkennung verschafft, zur höchsten Geltung bringen musste, begreift sich. Mit der Bedeutung seiner Werke stieg die Theilnahme, mit dieser stiegen die Honorare. Schon im Jahre 1801 berichtet er an Wegeler über den Ertrag seines Schaffens mit einem gewissen Stolz (Th. I.

S. 152). Die deutschen Verleger zahlten, was er fodern mochte, und sie leisten konnten; von England aus zahlte ihm Clementi für das Recht, die drei Quatuors, die B dur-Symphonie, Koriolan, das Violinkonzert und das vierte Klavierkonzert herauszugeben, — Werke, die allesammt auch in Deutschland verlegt wurden, — am 20. April 1807 die Summe von 200 Pfund, und 60 Pfund wurden ihm für drei Sonaten zugesichert. Rechnet man die sehr zahlreichen Werthgeschenke (goldne Dosen u. s. w.) dazu, die dem überall hochgeschätzten Künstler verehrt wurden, so muss man annehmen, er habe sich ein anständiges Vermögen sammeln können.

Wenn er nur sammeln und festhalten und überhaupt haushalten verstanden! Wo hätte er es aber lernen sollen in der Dürftigkeit, aus der er herkam, und in der Abgeschiedenheit von der Welt, in die seine Taubheit ihn versenkt? und wo hätte er inmitten seines Schaffens Sinn und Musse für die äussern Angelegenheiten hernehmen sollen? Er lebte eben in einer andern Welt. Man könnte fast sagen, er lebte — was die Meisten leben nennen — gar nicht: er schuf. Besonders in dem Abschnitte seines Lebens, den wir jetzt erreicht haben, ist von seinen äusserlichen Verhältnissen so gut wie nichts zu melden, — um so mehr von seinen Werken.

Schon steigt wieder eins derselben empor, die

Fünfte Symphonie, Op. 67, **in C moll.**

Skizzen zu diesem Werke sind schon in den Jahren 1804 und 1805 niedergeschrieben (cf. I S. 334 und 335); vollendet wurde es zwischen dem April 1807 und dem December 1808, vielleicht schon im März des letztgenannten Jahres. Es findet sich nämlich die zweite der vier Melodien zu Goethe's „Sehnsucht“ auf einem Bogen, der ursprünglich, wie Ansätze auf dem obersten System zur ersten Violine und auf dem untersten System zum Kontrabass beweisen, zur Reinschrift der C moll-Symphonie gehören und zwar mit der Ueberleitung zum vierten Satze derselben beschrieben werden sollte. Nun waren jene vier Melodien nach dem Datum des Originalmanuskripts am 3. März 1808 fertig. Will man diesen Umstand des zufälligen Zusammentreffens der einen Melodie mit jener Symphoniestelle mit Nottebohm (Musik. Wochenblatt 1878 Nr. 37) für bedeutungsvoll gelten lassen, so würde der Abschluss der Symphonie wahrscheinlich in den Frühling 1808 fallen. Doch Genaues lässt sich über den äussersten Zeitpunkt der Vollendung nicht feststellen. Aufgeführt am 22. December 1808 unter Direktion des Komponisten, erschienen bei Breitkopf und Härtel im April 1809.

Noch einmal, und diesmal in höchster Machtfülle, sollte Beethovens Lebensgedanke: Der Kampf des Mannes gegen das Schicksal und der Sieg — zum Ausdrucke kommen. Hier sollte er so hoch gefasst werden, dass alles Individuelle abgestreift hinfiel und die Erfahrniss, die Beethoven im eignen Lebenslaufe gemacht, als Lebensgedanke und beschiednes Schicksal der ganzen Menschheit offenbar würde. Uns Allen ist die Losung

Durch Nacht zum Licht!
Durch Kampf zum Sieg!

gegeben. Wie Beethoven diesen Kampf, — nicht seinen persönlichen, sondern den des Menschen überhaupt und das Allen, nicht blos ihm gesetzte Ziel, des Lichts und seines Siegs, angeschaut und in sich durchgearbeitet, das sagt die Symphonie.

Vor Allem ist jener triviale französische Einfall wegzuwerfen, der die C moll-Symphonie (wenigstens ihr Finale) auf die schon musikalisch unbegreiflichste Weise mit der Eroica in Berührung setzen und ihr Finale als Triumph der Waffen, oder des Eroberers Napoleon hat setzen wollen. Hier handelt es sich nicht um irgend einen vereinzelten Kampf; jeder, den der Mensch in edlem Ringen gegen das Schicksal besteht, in welcher Gestalt es auch entgegentrete, findet hier sein ideales Abbild und seinen Triumph. Gerade die Ungeeignetheit der Musik, das Konkrete so genau zu bezeichnen, wie Plastik und Poesie vermögen, ist hier der idealen Darstellung zu Statten gekommen.

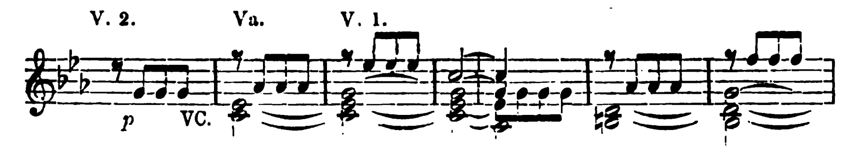
Uebrigens hat Beethoven selber für die oben ausgesprochene Auffassung einen Fingerzeig gegeben. In seinen Gesprächen mit Schindler hat er vom Anfang oder vielmehr vom ersten Motiv, Takt 1 und 2,



ausgesprochen: „So pocht das Schicksal an die Pforte!" Er hat zugleich den Willen erklärt, dass dieser Anfang mehr in der

Bewegung des Andante gegeben werden und das Allegro-Zeitmaass erst mit Takt 6 eintreten solle.

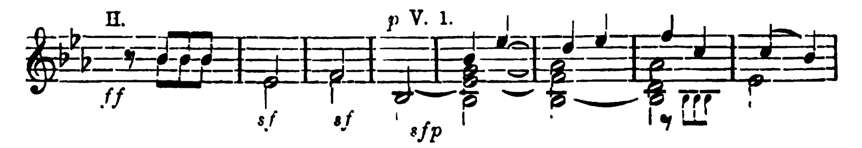
In der That ist dieses Schicksalspochen der Grundgedanke des ganzen Satzes. Es kündigt den Satz an, es bildet das erste Glied des Hauptsatzes,



und dann das zweite Glied, indem es nach einander die verschiednen Stimmen erregt; es leitet, über das ganze Orchester ausgebreitet, den Halbschluss ein. Nachdem es mit Macht, wie beim ersten Auftreten, die Unterdominante geschlagen, webt es, durch alle vier Stimmen des Seitenchors eilend, den Nachsatz, und ruht nicht, bis das ganze Orchester in den Kampf hineingezogen ist und der ganze Hauptsatz erst emporklimmt, dann kraftvoll sich wie ein Ringer, der nimmermehr sich besiegt erkennt, niedergebeugt und abermals (es sind die Geigen, die hier zeichnen) niedergebeugt und zum drittenmal (mit fis-a-c-es) nach G moll gleichsam ausgleitet, um auf d-f-b zu schlagen und von da die Parallele Es dur zu erreichen.

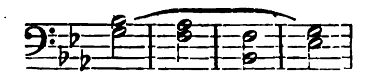
Es lebt in dieser Unermüdlichkeit des schlagenden Motivs eine Streitfertigkeit, in dem dreimaligen Niedertauchen der Geigen gerade bei der höchsten Aufregung des Orchesters eine fast grimmige Freudigkeit, dergleichen in der ganzen Musiklitteratur nur noch, wenngleich in anderm Sinn, in der Eroica und bisweilen bei dem alten Bach (z. B. in der Kirchenmusik „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“) zu finden ist. Das ganze Leben, unser Aller Leben ist ein Kampf; so lasst uns rastlos kämpfen!

In dieser ganzen Partie führt der schlagkräftige Seitenchor das Wort, die Bläser unterstützen in einzelnen Momenten und geben ihren beseelenden Anhauch dazu. Nun führen sie, und zwar die Hörner, zum Seitensatze



(der hier Takt 7 und 8 angedeutete Bass eine Oktave tiefer zu lesen) der Verlangen nach Ruhe, vielleicht Dringliches und Schmerzliches

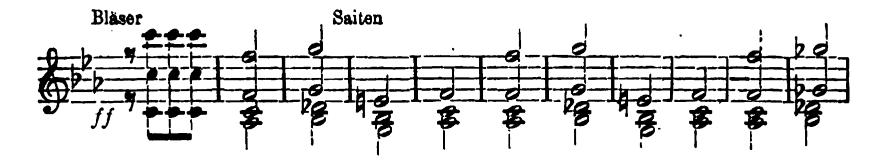
im Gefühl, dass Kraft und Muth sinken, ausspricht, — aber kein Verzagen und Nachlassen; denn immerfort pocht und treibt das Grundmotiv, der Grundgedanke, wiewohl er sich dem Seitensatz unterordnet. Dieser wird von der Klarinette, dann von Flöte und erster Geige wiederholt; dazu vernimmt man jene in den Hörnern so ermuthigenden Töne,



aber es sind nicht Hörner, sondern die dunklern, gemüthsengern Fagotte, die sie geben, — durchaus weichere Stimmen und weichere Stimmung. Gerade zum Schluss, wo der Gesang ängstlich und quälerisch zu werden droht, bricht strahlend von Muth und Kraft die Zuversicht auf endlichen Sieg hervor; wieder sind es die Violinen, und wieder im Niedersteigen, die führen. Es ist Kraft und Schwung, aber nicht Aufschwung, noch lange nicht Sieg.

Das ist der erste Theil.

Der zweite steht gleich wieder mitten im Ringen; nach kurzer Anmeldung stellt das Grundmotiv wieder den Hauptsatz her, diesmal in F moll, mit Einmischung der warmen Klarinetten, überhaupt heisser werdend und grössere Maasse annehmend, seine Bewegung in der einen Stimme auf vier, auf zwölf Takte weit erstreckend, während andre wechselnde Stimmen bald mit dem Motiv, bald mit einem fast unvermerkt sich einschleichenden Gegensatze dawider ankämpfen. Zunächst scheint ein Standpunkt in jenem Hornsatze gefunden, der oben im vorletzten Notenbeispiel in den vier ersten Takten gezeigt ist; bald bleiben nur die langen Töne davon, und es entsteht zwischen den Chören der Bläser und der Saiten



ein schweres Drängen und Schieben; zuletzt treffen die Massen einander Schlag auf Schlag, — man wird an den Schmerzruf des Propheten erinnert: „Die Last! die Last!“ So schwer drängt und kämpft sich die zweite Entwickelung — der zweite Theil zu dem dritten durch.

Wenn dieser auf seinem Schlusse steht, der sich natürlich aus dem Grundmotiv, diesmal mit vollem Orchester und harmonievoll bildet, dann wendet sich noch einmal jenes unablässige Ringen in einem Anhang auf die Unterdominante, auf deren Untermediante Des, das, wie mit zornigem Schrei gefasst, lang aushallt; dasselbe geschieht auf fis-a-c-es — und von diesem G moll ab eröffnet sich dem Blick auf einmal eine neue Aussicht. Wieder setzt jenes von den Hörnern zuerst eingeführte Motiv ein, diesmal in Fagotten, Bratschen, Violoncellen, starken aber trübern Klangs, von trotzigen Schlägen der Trompeten und Pauken gefestet. Aber es drängt sich



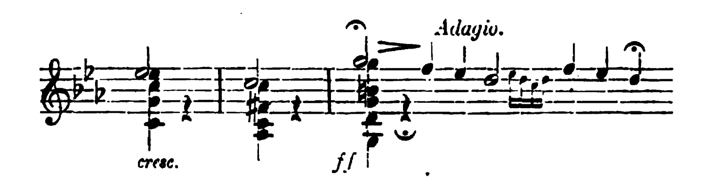
ein ängstlicher, schnell abreissender Lauf der Geigen dazu, der fast Verzagen ahnen lässt. Allein gerade hier tritt jener Gegensatz, der sich zuvor fast unvermerkt herbeigelassen hatte, in festem gemessenen Schritte vor, — er stellt Viertel gegen die breiten Akkorde (4/4) der Bläser und das Grundmotiv der Pauken, — und mit düsterm Ernst, aber unerschütterlichem Entschlusse wird der Weg durch das Leben, — das heisst der Kampf, denn Kampf ist Leben, — fortgesetzt.

Es ist die hohe Energie des Künstlers, mit dem einen Grundgedanken ein weites Lebensbild durchdrungen zu haben, und, wenn alles gesagt scheint, im Anhang aus demselben Grundmotiv eine neue Seite des grossen Lebensbildes, in der alle bisher vorgeführten Gestalten zu neuer Bedeutung sich aufrichten, zur Anschauung zu bringen. Der Techniker wird nicht fertig, die Emsigkeit der Ausarbeitung zu bewundern*), wir Andern würden nicht fertig werden,

*) Er hat Recht, das Geschick und den Fleiss der Arbeit zu rühmen. Allein er darf nicht bei diesem äusserlichen Anblick stehn bleiben, er muss den Sinn zu erfassen trachten, der dies Motivengewebe hervorgerufen und in ihm lebt, sonst sieht er in der Kunst nur das Handwerk. Raphael hat einen wackern Pinsel geführt, um seine Bilder, — „una certa idea“, wie er sagt, — auszuführen; aber der Pinsel ist nicht Raphael. Der geschickte, oft so sinnige Ludwig Berger hat aus einem einzigen nichtsnutzigen Motiv eine ganze Sonate von drei Sätzen herausgesponnen. Es war Manufaktur.

den Reichthum und die Macht der künstlerischen Idee zu entfalten und darzulegen, die nicht blos jene Emsigkeit und Einheit im Motiviren bedingt, sondern auch nicht ruht, als bis jede Seite des Grundgedankens zur Anschauung gebracht ist, und die in jedem Gliede des umfassenden Ganzen wirkt und bedeutsam hervortritt. Instrumentation, Harmonie, jede Stimme giebt davon Zeugniss.

Ein einziger Moment ist es, in dem der Dichter von der Strenge seiner Gedankenführung ablässt und, technisch genommen, ganz unmotivirt einem Gedanken sich hingiebt, der nur einmal hervortreten durfte, äusserlich genommen ohne Vorgang und ohne Folge. Wenn der dritte Theil den Vordersatz des Hauptgedankens mit Kraft auf der Dominante schliesst, dann nimmt eine fein eindringliche Stimme den Faden des Gesanges auf, —



es kann natürlich nur die Oboe sein, — und führt ihn stillsinnend, weit hinweg von all dem Streit und Widerstreit, hinaus, — vielleicht ist es das kaum bewusste Sehnen nach Frieden! nach Erlösung von all diesem ermüdenden Kampf! — ohne bestimmtes Ziel. Es ist die schöne Menschlichkeit und die Dichtertiefe Beethovens, die mitten in der harten Arbeit des Lebens ihm den Sinn noch zugänglich erhält für die zartern Gefühle, ja für die Kleinheit und Gebrechlichkeit des Menschen. Denn dass er sich aus dieser Kleinheit und Gebrechlichkeit so hoch aufrichtet, das ist des Menschen Ehre.

Es ist gerungen worden und gekämpft gegen das „Pochen des Schicksals," aber nicht gesiegt. Das war der erste Satz dieser Symphonie, deren Grundgedanken wohl jeder ohne fremden Beistand hat fassen können, jeder aber aus Beethovens Munde gern bestätigt gefunden. Der zweite Satz nimmt seinen Gedanken mit innerer Nothwendigkeit aus dem ersten.

Man kann ihn Anrufung und Aufrichtung nennen; die Worte des Psalmisten: „Aus der Nacht wandt' ich mich zu dir! Und aus dem Dunkel rief ich zu dir empor!" könnten dem Sänger vorgeschwebt haben, — wir sagen nur: könnten. In der That erhebt

sich (in As dur)*) aus der Tiefe, über den dumpfen Pulsen des Pizzicato-Basses der Gesang einer vollen, aber dunkeln Stimme (Bratschen und Violoncelle im Einklange) gebetartig oder hymnisch, und breitet sich milder nach oben aus, und findet seine Vollendung in dem hoch und zart und harmonisch voll erklingenden Chor der Bläser. Ein zweiter Vers oder Gedanke, fester und selbstgewisser als der erste, doch von verwandtem Sinne (im selben Ton und an das erste Motiv anknüpfend) folgt, will sich in Erbangen und Beklommenheit verlieren, bricht aber gleich strahlend in der Pracht der Trompeten und Pauken und des vollen Orchesters durch nach dem hellen C dur und stellt sich da herrlich und heldenfest auf.

„War das der Sieg?" — Nein; nur der erste klare Gedanke daran. Ein Riss durch das dunkle Gewölk hat auf einen Augenblick das sonndurchschimmerte Blau des Aethers gezeigt, im nächsten Augenblick ist Alles wieder in Dunkel gehüllt, jene Beklommenheit, die sich zuvor schon empfinden lassen, breitet sich weiter aus. Dies sind die Grundzüge des zweiten, Andante con moto überschriebenen Satzes; wie sie ihren fernern feierlichen Umgang halten, wie jeder der Momente wächst, sich verwandelt und vertieft, das auseinanderzusetzen, fehlt Raum und Bedürfniss.

Die Anrufung hat also nicht erlöst, nicht Sieg gebracht; in dir selber musst du die Kraft erkennen und wecken, mit der dir zu siegen beschieden. Das ist ein kühner, dunkler, zweifelvoller, nicht auf einmal zu bewältigender Gedanke; es ist der des dritten Satzes, der unmöglich noch Scherzo heissen kann; er ist einfach Allegro überschrieben.

Die Bässe setzen grübelhaft umhergreifend an, —



*) Das Hauptmotiv des zweiten Satzes lautete im ersten Entwurf ursprünglich so:



die Violinen mit Bratsche, Bässen, Fagotten und g anshaltenden Hörnern vollenden das Thema*). Wir machen darauf aufmerksam, dass es aus zwei mit **A** und **B** bezeichneten Abschnitten von je vier Takten besteht, die beide auf der Dominante schliessen.

Der Abschnitt **A** wiederholt und erweitert sich



auf sechs Takte, — der grüblerische Gedanke gräbt weiter, — **B** folgt, wie zuvor. Ein neuer Satz folgt, der mit seinem Pochen



entfernt an das Urthema der Symphonie erinnert; es sind aber Hornstösse, die hier rufen und treiben, und das Ganze hat ein dürres, hartes Wesen, dem der Saft und die Wärme des Lebens abgeht, das selbst bei der Wiederholung uuter dem beseelenden Anhauch der Bläser nur zu trübsinnigem Klagegesang emporzuheben vermag und sich mit schweren müden Seufzern auf der Dominante des hohlen Esmoll niederlässt.

Auf dieser Dominante, die gleich als das dumpfe trübe Bmoll aufgefasst wird, kehrt der erste schon vorbereitete Gedanke wieder,

---

*) Die ersten neun Noten dieses Themas sind der Tonfolge, nicht dem Rhythmus nach identisch mit den ersten neun Noten des Themas zum vierten Satze der Gmoll-Symphonie von Mozart. Beethoven ist, wie es scheint, die Uebereinstimmung aufgefallen, vielleicht einen Augenblick sogar Bedenken erregend. Auf einem bereits oben erwähnten Partitur-Bogen der Cmoll, der später ausgeschieden wurde, hat er eigenhändig den Anfang des Mozartschen Satzes notirt. Wie sehr Karakter und Seele eines Themas von dem Rhythmus abhängen, das kann man durch Vergleich der Mozartschen und Beethovenschen Weise anschaulichst erkennen. Note für Note gleichen einander, und doch, wie himmelweit verschieden sind die Gedanken, welche beiderseits ausgesprochen werden! Der eine tritt wie ein ängstlicher Zweifler zögernd, der andere wie ein leidenschaftlicher Wager vorwärtsdringend ins Dasein.

jeder Abschnitt (**A** und **B**) normal, zu vier Takten. Und wieder erweitert sich **A**,



diesmal auf neun Takte und weiter; es findet kein Ende, sondern führt in den andern Satz (der schlagenden Viertel) hinein, der diesmal zu noch höherer Stärke gelangt, nicht wieder weichen will, sondern sein Viertelmotiv auch gegen den zurückkehrenden Hauptsatz anklingt, in eine fast spielende Unruhe geräth, wie der innere Zwiespalt sich oft unwillkürlich hinter verlegnem, trübem Lächeln birgt, — und, zuletzt zerfallen, zuvor laut rufend, schliesst.

Dem Sinnen folgt in einem ganz neuen Satze, der wie Trio zum Hauptsatze steht, ein neuer Versuch, den Weg zum Ziele zu finden. Mit rühriger, aber äusserlicher Geschäftigkeit setzen die Bässe ein Thema



ein, das von Bratschen und Fagotten, von der zweiten, der ersten Geige fugenartig (es ist eigentlich nur Nachahmung, nicht Durchführung) unter wachsender Orchesterfülle emporgeführt und muthig geschlossen wird. Dies bildet einen liedförmigen ersten Theil; im zweiten fasst der Bass mit dreimaligem Ansatze, — die beiden ersten werden auf dem sechsten Achtel abgebrochen, es ging noch nicht vorwärts, — wieder das Thema, es wird wieder, nur in anderer Weise mit Betonung der Unterdominante, durch- und emporgeführt und regt und wiegt sich zuletzt (in der Wiederholung, denn auch der zweite Theil wird wiederholt) hoch oben in der Flöte, über den sanften Harmonien der andern Bläser. Es war ein flüchtiger Gedanke, er regte sich in frischer Thatkraft, befriedigen konnt' er nicht.

Sondern er senkt sich wieder nieder zum Hauptsatze. Der aber zaudert schon im Auftreten



und wiederholt stockend Takt 5 und 6, was er im festen Zusammentakt 3 und 4 gesagt, so dass er jetzt auf sieben Takte sich erstreckt. Auch der zweite Mollsatz kehrt wieder, aber leise, gebrochen, hülflos, wie in Nacht verloren. Das fällt wie in den Ton einer alten halbvergessenen Ballade, die sich kaum hervorwagt, als gäb' es keine Zukunft mehr, kaum noch Gegenwart, — und singt sich leise weiter, wenn jener erste Gedanke noch einmal schüchtern vorübergezogen.

Hier scheint keine That, kein Ausweg, keine Regung mehr möglich. Leise, kaum hörbar — ppp — rieselt ein Klang langhin durch die Saiten, die alle

As-As-c-c̄

unbeweglich wie ein Leichentuch halten. Nur in der Pauke, ganz leise pulsirt noch Leben und weckt endlich die Bässe aus der langen scheintodten Erstarrung. Und jenes erste zweifelvolle Sinnen auf Hülfe, auf Erlösung, regt sich ganz leis' in der ersten Saitenstimme, und dehnt sich aus und erhebt sich unter dem Anschwellen des Orchesters**). —

Und da endlich, da strömt der vollste Chor aller Instrumente, — es sind, jetzt erst! Posaunen und Kontrafagott und Oktavflöte zugetreten, — den erhabensten Triumphgesang, der jemals vom Orchester angestimmt worden. Mag auch, das ist menschennothwendig, eine flüchtige Rückerinnerung an jenen letzten bangen Augenblick vorüberziehn: der Sieg des Menschen, der nimmer dem hemmenden und beugenden Schicksal — in welcher Gestalt es auch

*) Siehe unten S. 78 hinsichtlich der Echtheit dieser Stelle.

**) Ursprünglich sollte der dritte Satz so enden:



also in sich selbst abgeschlossen werden. Die Ueberleitung desselben in den vierten ist erst später beschlossen (cf. Nottebohm, Mus. Woch. 1878. No. 37).

In einer der Vollendung der Symphonie noch fern stehenden Zeit, etwa 1803/1804, scheinen B. für den letzten Satz ganz andere Gedanken, als er nachher verwendet hat, vorgeschwebt zu haben. Dies beweist folgendes Sätzchen,

drohe — thatlos sich unterwirft, er ist entschieden und überglänzt und überrauscht den Horizont.

Wir werden uns nicht dahin verirren, hier noch erläutern zu wollen, was nur gehört zu werden braucht, um von Allen verstanden zu sein. Wohl aber fodert die Wichtigkeit des Werks und die ehrfürchtige Liebe, die wir alle dem Meister zollen, wenigstens auf einige Bemerkungen einzugehen, die dasselbe hervorgerufen hat. Bedarf auch das Werk und sein Meister nicht unsrer Vertheidigung, so geben jene Bemerkungen doch vielleicht zu mancher fruchtbaren Erwägung Anlass.

Hier haben wir es in erster Reihe wieder mit Oulibicheff zu thun. Vielleicht mit Unrecht; vielleicht hält mancher, von der Hoheit Beethovenscher und überhaupt deutscher Kunst durchdrungen, es für höchst überflüssig, von den Raisonnements eines übermüthigen Dilettanten so sorglich Notiz zu nehmen. Allein erstens ist dieser Dilettant ein Mann von Geist, der selbst in die Beethovensche Musik bisweilen hellen Einblick gehabt. Zweitens hat dieser Mann durch sein Werk über Mozart und durch das über Beethoven selbst in Deutschland Aufmerksamkeit erregt; die Deutschen können es

welches (cf. Notteb. Beethov. S. 15.) neben einem oben S. 65 mitgetheilten Entwurf zum zweiten Satze steht:



einmal, Dank ihrer einstweiligen (vor 1866 geschrieben!) politischen Verkommenheit, nicht lassen, vor allem Ausländischen Respekt zu haben und vor französischer oder französirender Suffisance zu verstummen, selbst wo ihre Ueberlegenheit dem fremden Raisonniren und Radotiren gegenüber sonnenklar ist. Und wäre sie es in der Musik etwa nicht? was hat Frankreich unsern Komponisten gegenüberzustellen?

Drittens ist Oulibicheff nicht ein Einzelner; er ist der Ausdruck aller derer — und sie zählen nach Millionen —, die nicht über die Sphäre des Spiels und der sinnlichen Ergötzung hinaus können*) oder mögen und sich wohlgemuth herbeilassen, über die Priester des Idealen zu Gericht zu sitzen, recht wie Frösche, die den Flug des Adlers nach ihrem breitbeinigen Sprung bemessen. Diese Stellung Oulibicheffs, seine Unfähigkeit, sich auf dem Standpunkte deutscher Musik zu erhalten, kennzeichnet sich schon darin, dass er Beethoven den reindeutschen Musiker nennt und damit unter Mozart gestellt zu haben meint, der ihm als der universelle Musiker erscheint, — oder darin, dass er als Gegensatz zur deutschen Musik die ita-

*) Wie weit auch bessere Musiker, die sich aus der Sphäre des Tonspiels in die der Stimmung erhoben haben, von den Idealbildern fern geblieben sind, zeigt L. Spohrs Urtheil über die Cmoll-Symphonie. Er spricht es in seiner Selbstbiographie bei Gelegenheit einer trefflichen Aufführung in München aus. Er hatte sie „schon oft und selbst unter der Leitung des Komponisten gehört. Dennoch (fährt er fort) fand ich nicht Ursache, mein früheres Urtheil über sie zurückzunehmen. Bei vielen einzelnen Schönheiten bildet sie doch kein klassisches Ganze. Namentlich fehlt sogleich dem Thema des ersten Satzes die Würde, die der Anfang einer Symphonie, meinem Gefühl nach, doch nothwendig haben muss. Dies bei Seite gesetzt, ist das kurze, leichtfassliche Thema allerdings zur thematischen Durchführung sehr geeignet und vom Komponisten mit den übrigen Hauptideen des ersten Satzes auch sinnreich und zu schönem Effekt verbunden. Das Adagio in As ist theilweise sehr schön, doch wiederholen sich die Gänge und Modulationen, obgleich immer reicher figurirt, gar zu oft und werden dadurch zuletzt ermüdend. Das Scherzo ist höchst originell und von einer ächt romantischen Färbung, das Trio aber mit den polternden Bassläufen für meinen Geschmack gar zu barock. Der letzte Satz mit seinem nichtssagenden Lärm befriedigt am wenigsten; die Wiederkehr des Scherzo darin ist jedoch eine so glückliche Idee, dass man den Komponisten darum beneiden muss. Sie ist von hinreissender Wirkung! Wie schade, dass der wiederkehrende Lärm diesen Eindruck sobald verwischt!“

Warum hat Spohr, der gewiss ganz ehrlich vom Herzen herunterspricht, gerade die Rückkehr des Scherzo „von hinreissender Wirkung“ gefunden? — Weil ihm dabei wenigstens eine Ahnung kommen musste, dass hier ein tieferer Bestimmungsgrund walte. Der Höherstehende kann wohl den Tieferstehenden begreifen, nicht aber dieser jenen.

lienische oder europäische aufstellt*). Die italienische Musik ist die von Europa, gewiss! nämlich für alle, die sich auf dem Lotterbett der Sinnlichkeit von ihren Comptoir- oder Tischbeschwerden ausruhn und der idealen Tonwelt fernbleiben wollen.

Vor Allem kommt Oulibicheff auf die französische Auffassung zurück. In Paris — „Roma locuta est!" — hätten die Quartette und die ersten Symphonien Beethovens kalt gelassen**), da hätte die Cmoll-Symphonie 1828 (1829) die Beethovensche Musik eingebürgert. Bei der Aufführung der Cmoll-Symphonie, erzählt er, sei es geschehn, dass das Finale einem alten Soldaten von der Garde seinen Kaiser offenbart; derselbe habe mitten in der blühendsten Restauration im vollen Konzertsaal ausgerufen: Das ist der Kaiser! Vive l'Empereur! Und in der That — meint Oulibicheff — scheint das Finale mit dem Inhalt der vorigen Sätze nichts gemein zu haben; niemals sei die Sonne so glänzend über Beethovens Tagen aufgestiegen, nicht als Sieger sei er aus seinem entsetzlichen Kampfe mit dem Geschick hervorgegangen, sondern besiegt als Mensch und als Künstler. Oder wolle man, wenn das Finale nicht auf den lebenden Künstler anwendbar sei, es als Weissagung unermesslichen Nachruhms betrachten? — dann würde der dunkle Gang (S. 70), der zum Finale führt, zur Darstellung des vielgequälten Daseins, und das Hereinbrechen des Finale stellte die allegorischen Trompeten der Fama dar, die aus den hundert Mündern der Göttin gleichzeitig ertönen — es fehlt nur noch das offizielle Feuerwerk, um die französische Selbsthuldigung vollständig zu machen — und .... bleiben wir ernsthaft!

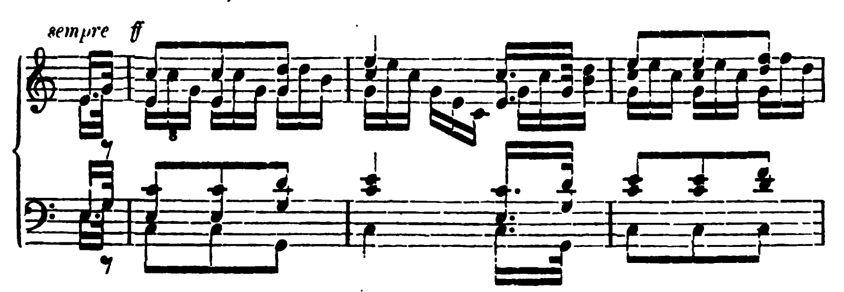
Der Grundirrthum ist hier der, dass die Symphonie durchaus an Beethovens Individualität gekettet werden soll. Wohl meinen auch wir, dass Persönliches die erste Anregung gegeben haben könne, denn unaufhörlich hatte er im Innersten gegen sein Verhängniss zu ringen. Allein ein Geist, wie Beethovens, erhebt sich, das ist eben Künstlers Art, über die persönliche Beschränktheit zum Ideal; sein Kampf erwächst ihm zum Kampfe des Menschen. Auch

*) Ohne jede Begründung, nur aus subjektivem Dafürhalten, findet er im Andante beide Volkskaraktere vereinigt. Den Hauptsatz nennt er „eine italienische oder europäische Melodie", der zweite, namentlich in der Cdur-Gestalt, soll „die Farbe deutscher Nationalität" tragen. Dass in beiden Beethoven selbst aus der Tiefe seiner Seele singt, das sieht er nicht.

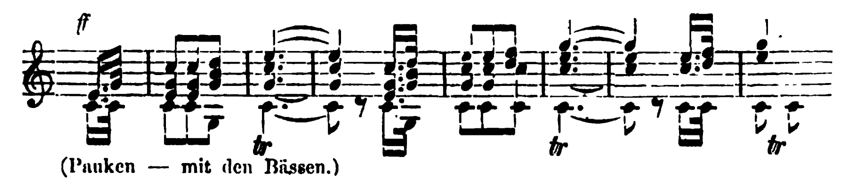
**) „Les dilettanti", sagt er, „et même les professeurs parisiens." Die Areopagiten von Paris, zu Gericht sitzend über Beethoven.

darin noch irrt Oulibicheff: Beethoven ist nicht besiegt worden. Denn seine Taubheit, die Verstossung aus dem sinnlichen Dasein der Kunst, hat ihn nicht niedergeworfen und entwaffnet; er hat nach seinem energischen Ausdrucke „dem Schicksal in den Rachen gegriffen!" und weiter geschaffen. Das war der erste Sieg über sein Geschick, und jedes neue Werk war ein neuer. Nähmen wir selbst mit Oulibicheff an, dass so und so viel Einzelheiten in diesen Werken Fehlgriffe seien, die der Taubheit entsprungen, immer bleibt stehn: er hat geschaffen, folglich hat er gesiegt; immer zeigen sich neben den angeblichen Fehlern die mächtigsten und zartesten Züge, folglich hat die Taubheit ihn nicht besiegt.

Die übrigen Bemerkungen dieses wunderlichen Verehrers — denn Oulibicheff ist ein wahrer Kalmück, der seine Götzenbilder anbetet, dann aber, wenn sie ihm nicht den Willen thun, durchprügelt — wollen wir nicht allzu ernst nehmen. Dahin gehört, dass er vom zweiten Satze des Andante, der, wie er sagt, „mit dem grössten Effekt" in C dur (in As, dann erst in C dur) auftritt, — es ist dieser Satz,



(Trompeten und Oboen führen oben die Melodie mit ihrer Unterstimme, Hörner verdoppeln in der tiefern Oktave, die Geigen führen die Triolenfigur, die Bratschen verdoppeln in der tiefern Oktave mit den Bässen gehen die Pauken), der bei seiner dritten Aufstellung seine Verkündigung noch pomphafter



mit erweitertem Rhythmus und dem Vollschall des ganzen Orchesters in die Welt sendet — dass er von diesem für „deutsch"

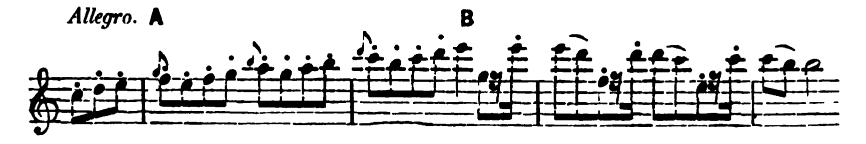
(S. 73 Anm.) erklärten Satze meint: hier erinnere die Melodie an die alten Lieder des Landes, z. B. — — den Grossvater*)!

Ist dies grotesk, so muss, vieles Andere bei Seite gelassen, wenigstens noch eine Bemerkung erwähnt werden, weil er sich dabei auf einen Musiker, auf Berlioz beruft, der dieselbe Ansicht habe durchblicken lassen. Er hält, mit Einem Worte, das Finale für zu lang, Beethoven habe aus dem Vollen angefangen, folglich nicht steigern können, daher müsse die Theilnahme des Hörers sinken. Er ist sogar nicht übel der Meinung, dass man „zum Vortheil des Werks den Anhang (cette queue démesurée) streichen" solle. Das hat er bei den Italienern gelernt.

Abstrakt über Länge oder Nicht-Länge streiten, führt zu nichts; es steht jedem frei, irgend etwas für sein subjektives Vermögen und Interesse zu lang oder nicht lang genug zu finden. Anders ist es, wenn man auf das Wesen der Sache eingeht.

Da findet sich denn, dass gerade dieses Finale in der festesten und wohlgemessensten Weise vollkommen normal gestaltet ist; selbst die Wiederkehr der Einleitung (oder Ueberleitung aus dem vorigen Satze) ist nicht ohne Vorläufer; schon die Zauberflöten-Ouvertüre, dann die pathetische Sonate kommen auf ihre Einleitungen zurück. Alle Theile sind vollkommen ebenmässig gebildet und gegen einander abgewogen, nur treten sie, dem Inhalte gemäss, in grössern Verhältnissen auf.

Der erste Satz der Hauptpartie geht von Seite 120 bis Seite 124 Takt 5 der Breitkopf-Härtelschen Partitur. Er ist der jubelvolle und dabei erhabene Ausbruch oder vielmehr Durchbruch des Triumphes durch die Nacht des Ringens und Zweifelns und fast der Verzweiflung oder Aussichtlosigkeit. Drei Sätze haben den vorhergehenden Zustand dargestellt, von Seite 1—120, die Wiederholungen ungerechnet; da muss der erste Gedanke des Finale seine wohlerwogne Fülle haben; dreimal setzt er an (**A**)

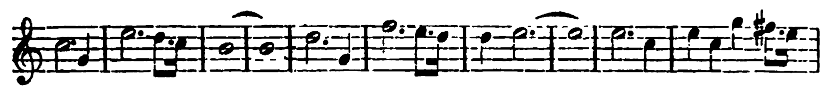


zum Jubel des Siegs und dreimal (**B**) erschallt der glückliche Ruf.

Hier ist Jubel, Aufregung, Stoff zu einem feurigen, kurzge-

*) . . . . qui rappelle les vieux chansons du pays, le Grossvater par exemple.

fassten Triumphmarsche; Abschluss und Krönung eines solchen Werks fodern mehr. Es muss festgesetzt, bestätigt und aller Welt verkündet werden der Sieg. Daher ist ein zweiter Satz der Hauptpartie



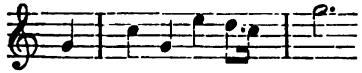
(dürre Skizze, die Ruhetöne stehen schwungvoller Bassbewegung gegenüber) nothwendig, wie wir schon in ganz kleinen Werken gefunden haben. Dieser zweite Satz hat zwei Seiten in der Partitur, oder achtzehn Takte und geht bis Seite 127, auf deren Mitte er endet.

Schon die allgemeine Form fodert einen Seitensatz; hier war er nothwendig für den Ausdruck der reinen, kindlich-unverhohlnen, herzlichen Freude, ohne ihn wäre das Finale blosse Fanfare, wo nicht Fanfaronnade. Dann fodert die Form Ausgang und Schlusssatz. Der hohe Standpunkt des Werks findet so wenig bei dem Vergnügen am Sieg, als bei der jubelvollen Verkündigung sein Genügen; die Freude muss zum erhabnen Aufschwung und mit Rührung muss auf die drohvolle Vergangenheit zurückgeblickt werden; das erst ist ein volles Lebensbild und ein ehrwürdiges. Diese ganze Ausführung vom Eintritte des Seitensatzes bis zum Schlusse des ersten Theils, geht in der Partitur von Seite 127 bis 134, das Verhältniss von $7^{1}/_{2}$ zu $7^{1}/_{2}$ gegen den Hauptsatz.

Fassen wir uns kürzer. Der zweite Theil geht bis 147, hat also 13 Seiten gegen 15 des ersten, der $^{3}/_{4}$ Satz, die Erinnerung an die Ueberführung (S. 66) hat 5 Seiten. Der dritte Theil geht von Seite 151 bis 168, stellt also 18 Seiten gegen 15 des ersten und 13 oder, wenn man den $^{3}/_{4}$ Satz hinzurechnet, 18 des zweiten Theils. Der Anhang*) geht von Seite 169 bis 182, hat also 14 Seiten, weniger als jeder der drei Theile. Das ganze Finale hat 63 Seiten gegen 119 der vorigen Theile, (ein Drittel gegen zwei Drittel der Symphonie), deren Resultat es ist.

---

*) Oulibicheff irrt, wenn er das Thema des Anhangs



ein neues nennt: es ist die energische Zusammenfassung des Hauptsatzes. Er irrt auch sehr komisch, wenn er den Triller der Oktavflöte, der sich so lusttrunken und muthig über den Gesang der andern Instrumente hinwirbelt, für einen Oboetriller anhört. Eine pirouettirende Nonne im Triumphzuge!

Diese Betrachtungsweise ist eine unkünstlerische, todte. Kein Künstler zählt Seiten oder Takte ab, der Inhalt bestimmt das Mass. Aber auf den abstrakten Vorwurf der Länge war jene Betrachtung die erste Antwort; die zweite würde Eingehn auf den Inhalt in allen seinen Theilen und Erwägung ihrer Nothwendigkeit sein. Hierauf nach allem zuvor Bemerkten noch näher einzugehn, scheint uns nicht nothwendig; und so nehmen wir von Herrn Oulibicheff für immer Abschied. Es ist genug gethan (hoffen wir), diesen ganzen dilettantischen Standpunkt zu kennzeichnen, von dem aus der Erste Beste, der ein wenig Klavier gespielt (und wer hätte es nicht?), in unsre Kunst hineinspricht.

Noch eine wunderliche Diatribe hat sich an den dritten Satz der C moll-Symphonie gehängt, die wir nicht übergehen dürfen, weil sie von Sachkundigen, von Musikern geführt worden und einen Grundsatz der Kunst zur Sprache bringt.

Im Winter $18^{29}/_{30}$ lernten die Franzosen durch den Deutschen Habeneck die C moll-Symphonie kennen. Im Februar erklärte Fétis (damals noch in Paris, später der verdiente und gelehrte Direktor des Brüsseler Konservatoriums) im Temps: es seien im dritten Satze zwei Takte zu viel und störten den im Stück ausgesprochenen Rhythmus. Aecht französich entblödete er sich nicht, einem Beethoven gegenüber zuzusetzen: wenn Beethoven den zu Anfang des Satzes so gut festgestellten Rhythmus absichtlich, um originell zu sein, gebrochen habe, so sei diese Originalitätsucht kindisch, und die überschüssigen zwei Takte seien von schlechtem Geschmack*).

Lassen wir bei Seite, dass bei Beethoven an Originalitätsucht gedacht wird, die naturgemäss nur die Nicht-Originalen plagt, — dass ihm möglicherweise die Absicht zugetraut wird, durch eine solche Kleinigkeit, wie eine rhythmische Verlängerung an sich ist, sich originell zu zeigen, — dass endlich, wenn auch nur bedingt, das Wort „kindisch" mit ihm in Beziehung gebracht wird. Der schlechte Geschmack, diese alleräusserlichste und subjektivste Kategorie, die wir in Deutschland ein halb Jahrhundert weit hinter uns haben, bezeichnet den Standpunkt der französischen Kritik, ganz abgesehn vom Gegenstande derselben. Eher mag dem Beethoven

*) . . . . que si B. avait rompu à dessein et par orginalité meditée le rhythme periodique si bien établi au commencement du morceau, cette originalité forcée était puérile et que ces deux mesures surabondantes étaient de mauvais gout.



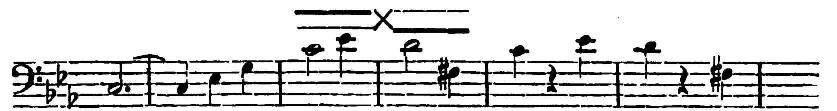
ein Fehlgriff, als Originalitätsucht und Geschmackstendenz beigemessen werden.

Damit war die Sache nicht abgethan. Sechzehn Jahre später, Pfingsten 1846, auf dem niederrheinischen Musikfest zu Aachen, erklärte Mendelssohn: im dritten Satze der C moll-Symphonie seien zwei Takte in der Partitur zu beseitigen.

Bald darauf, in No. 27 der allgemeinen musikalischen Zeitung vom Jahre 1846, gaben die Verleger der C moll-Symphonie in Bezug auf dieselbe nachfolgende Berichtigung.

„Die Vergleichung der Originalhandschrift der Partitur von Beethovens Symphonie in C moll hatte ein Bedenken gegen eine Stelle des dritten Stückes, nämlich gegen den zweiten und dritten Takt der 108. Seite der gedruckten Partitur, angeregt. Dadurch fanden wir uns veranlasst, Beethovens Briefe an uns durchzusehn, und es fand sich unter diesen ein Brief vom 21. August 1810, welcher vollständigen Aufschluss über diesen Gegenstand giebt. Wir lassen ihn desshalb, so weit er hierher gehört, im Facsimile folgen."

„ „ — folgenden Fehler habe ich noch in der Sinfonie aus C moll gefunden nämlich im 3ten Stück im $^{3}/_{4}$tel Takt wo nach dem dur ♮ ♮ ♮ wieder das moll eintritt steht so: ich nehme gleich die Bassstimme, nämlich



die zwei Takte, worüber das × ist, sind zu viel und müssen ausgestrichen werden, versteht sich auch in allen übrigen Stimmen, die pausiren — " "

„Die Sache selbst bedarf keiner Erläuterung. Der Stichfehler aber ist, der Originalhandschrift nach, jedenfalls dadurch entstanden, dass Beethoven die Absicht gehabt hat, wie in mehreren andern Symphonien, das Moll dreimal und das Dur zweimal zu wiederholen. Es sind daher in der Handschrift die in dem Briefe ausgestrichenen beiden Takte mit 1 und die beiden folgenden mit 2 bezeichnet. Dies, so wie die mit Rothstift darüber geschriebene Bemerkung: „Si replica con Trio allora 2" ist beim Stich übersehen worden.

(u. s. w.)

Leipzig, den 1. Juli 1846.

Breitkopf und Härtel.

Mendelssohns Foderung fand bei der Mehrzahl der auf jenem Musikfest Mitwirkenden entschiednen Widerspruch; ob sie demungeachtet für das Fest erfüllt worden, ist uns unbekannt und gleichgültig. Die Streichung ist ebenfalls unterblieben; die uns vorliegende Partitur wenigstens (Härtelscher Verlag, zwischen 1820 und 1840 angekauft) hat die beiden Takte beibehalten, auch haben wir die Symphonie nie anders gehört. Wollte man übrigens auf Beethovens erste Absicht zurückkommen, so mussten nach der Härtelschen Mittheilung nicht die beiden Takte gestrichen, sondern es musste von Takt 3 Seite 108 der Partitur auf Takt 4 Seite 85 zurückgegangen, Hauptsatz und Trio (man gestatte den formalen Namen) wiederholt und dann von Takt 1 Seite 108 auf Takt 4 und 5



übergegangen werden. Dann würde der ohnehin umfassende Satz (von S. 85 bis 119) um 23 Seiten länger, man hörte jeden Theil des Trio viermal und den Satz, um den es sich handelt, die Erweiterungen natürlich mitgerechnet, vierzehnmal; nur neunmal wär' er bedeutungsvoll und nothwendig — wie sich gründlich beweisen liesse, wenn der Raum es gestattete, so tief in die Werke einzugehn — jede andre Wiederholung war Last*).

Schindler, in persönlichen Fragen über Beethoven ein Zeuge von Gewicht, erkennt natürlich die Autentizität des Briefs an, die durch Inhalt, Handschrift und den weltbekannten Karakter der Mittheilenden unantastbar feststeht. Er macht aber darauf aufmerksam, dass Beethoven sich offenbar nach jenem Brief eines Andern besonnen haben müsse. Denn nach Herausgabe der Partitur sei die Symphonie mehrmals, wie sie herausgegeben, in Beethovens Gegenwart aufgeführt worden, ohne dass derselbe, der bekanntlich stets Alles haarscharf und genau nach seinen Angaben habe ausgeführt wissen wollen, jemals gegen jene zwei Takte ein Wort gesagt. Im Jahr 1819 sei ferner Beethoven die Partitur mit Gebauer und Piringer, den Gründern der Concerts spirituels in Wien, die die

*) Unerhört ist häufigere Wiederholung nicht; im Quartett No. 10 und 11, Op. 74 und 95, bringt Beethoven das Trio zweimal und den Hauptsatz dreimal. Aber gerade hier findet sich, wenn man den Inhalt der Quartette mit dem der Symphonie vergleicht, ein neuer Beweis für die Unstatthaftigkeit überhäufter Wiederholungen in der letztern. Vergl. S. 47.

Symphonie hätten geben wollen, — dessgleichen im Jahr 1823 mit ihm (Schindler) zum Zweck einer Aufführung im josephstädtischen Theater genau durchgegangen — und nie habe er über jene zwei Takte eine Bemerkung gemacht.

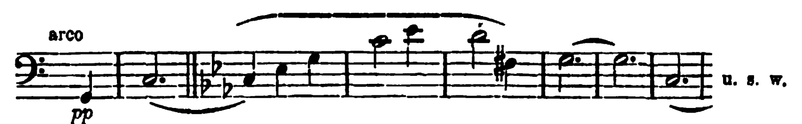
Diese Thatsachen sind noch gewichtiger, wenn man festhält, dass es sich hier nicht einmal um zwei Takte handelt, — die möglicher-, wenn auch nicht glaublicher Weise der Aufmerksamkeit entschlüpfen konnten, — sondern um die Wiederholung eines ganzen Hauptsatzes mit Trio.

Dies ist der Thatbestand zu der wunderlichen Diatribe, mit der wir zu thun haben, wunderlich schon desswegen, weil Niemand den Streitpunkt eigentlich feststellt*).

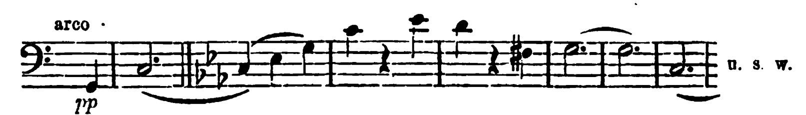
---

*) Wir dürfen nicht verschweigen, dass der von Marx vertretenen Ansicht über die beiden Takte der C moll-Symphonie neuerdings Thatsachen gegenüber getreten sind, welche es unzweifelhaft machen, dass dieselben ausgelassen werden müssen.

Anknüpfend an die Erklärung der Firma Breitkopf & Härtel, nach welcher die beiden Takte zu der ursprünglich beabsichtigten Wiederholung des dritten Satzes gehörten und mit I bezeichnet waren; später aber, als diese Wiederholung aufgegeben worden, aus Versehen stehn geblieben, schreibt Nottebohm (Beethoveniana S. 17 flg.) (vergl. auch Jahn, Ges. Aufs. S. 317) Folgendes: „Dass bei der ersten Aufführung der Symphonie (am 22. December 1808) Hauptheil und Trio des dritten Satzes nicht einmal, sondern zweimal gespielt wurden, bevor der verkürzte und zum Finale überleitende Haupttheil wiederkehrte: das geht aus den vorhandenen geschriebenen Orchester-Stimmen, welche damals gebraucht wurden, hervor. In diesen Stimmen (im Archiv der Musikfreunde in Wien) sind Haupttheil und Trio zweimal (der erste Theil des Trios jedesmal mit Wiederholungszeichen) vollständig ausgeschrieben. Die Stelle, wo zur ersten Wiederholung von Anfang an übergeleitet wird, lautet in der Violoncell- und Bass-Stimme so:



Die Stelle, wo zur zweiten Wiederholung des veränderten und gekürzten Haupttheils übergeleitet wird, lautet so:



Später wurde die vollständige Wiederholung des Haupttheils und Trios beseitigt. Die ungültigen Stellen wurden durchstrichen oder mit Papier überklebt. Auf der Rückseite eines dieser aufgeklebten Papiere findet sich eine Stelle aus

Fétis hat voraussetzlich, als er im Jahr 1830 schrieb, von dem Beethovenschen Brief und allem durch die Herren Härtel aus der Original-Partitur Mitgetheilten keine Notiz gehabt. Man muss annehmen, dass ihm die erste Wiederholung des Satzes Seite 85, 86 der Partitur aufgefallen ist; der Satz tritt (mit seinem Nachsatze) zuerst so, wie hier bei **A**,



mit 4 und 4 Takten auf, dann in der Wiederholung bei **B** mit Er-

---

einem Arrangement der Symphonie in A dur. Daraus ist zu entnehmen, dass die Kürzung des Satzes (in den geschriebenen Stimmen nämlich) frühestens 1812, dem Kompositions-Jahre der siebenten Symphonie, vorgenommen wurde. Der Satz erhielt damit ganz die jetzige Form. Von einem Vorkommen der eingangs erwähnten zwei überschüssigen Takte kann keine Rede sein."

Durch die Mittheilung der Violoncell- und Bassstimme hat Nottebohm in der That bewiesen, dass die beiden Takte nicht zu dem den dritten Theil abschliessenden und allmählich in den vierten überleitenden Coda gehören, sondern vielmehr den zweiten und dritten Takt des ganzen Satzes darstellten, nach welchen beiden vom vierten Takte des Anfangs fortgefahren werden sollte; dass sie also jetzt, wo die Wiederholung unterbleibt, einfach auszulassen sind.

Viel entscheidender und lichtvoller würde allerdings Nottebohm's Ausführung sein, wenn sie mit diesem Nachweise schlösse und nicht in Widerlegung der Schindlerschen Angaben neue Bekräftigung suchte: „Schindler erzählt," heisst es bei Nottebohm auf S. 19, „Beethoven habe mit ihm im Jahre 1823 die C moll-Symphonie durchgenommen und keine Bemerkung über die zwei Takte gemacht. Schindler bemerkt dabei: „Wie hätte vollends sein scharfes Auge diesen grossen Bock in der erst um jene Zeit (Anfangs der zwanziger Jahre) erschienenen Partitur übersehn und ungerügt lassen können? Dieser Umstand ist besonders wohl zu beachten". Nun erschien aber die Partitur, und das ist die erste und einzige, in welcher die zwei Takte vorkommen, erst im Januar 1826. Schindlers Erzählung kann also nicht wahr sein."

Wie kann Nottebohm behaupten, die Partitur von 1826 sei die erste und einzige, in welcher die beiden Takte vorkommen? Beethovens Brief von 1810 bezog sich doch unzweifelhaft auf eine gedruckte fehlerhafte Partitur, d. h. auf die Ausgabe von 1809; anderenfalls wäre seine Kritik gegenstandslos gewesen. Die Frage selbst wird übrigens dadurch kaum berührt. Es ist gleichgültig, welche Partitur zuerst fehlerhaft war. Die geschriebenen Orchester-

weiterung des Vordersatzes (oder ersten Abschnitts) auf 6 Takte, so dass das Verhältniss beider Abschnitte

bei **A** = 4 : 4
bei **B** = 6 : 4

ist.

Mendelssohn, 1846 in Leipzig ansässig und mit dem Härtelschen Hause befreundet, kann von dem Beethovenschen Brief und der Originalpartitur Kunde gehabt haben. Hat er sich nicht hierauf, sondern auf seine rhythmische Erkenntniss gestützt, so wird auch auf ihn das über diese rhythmischen Verhältnisse zu Sagende Anwendung finden.

Schindler endlich lässt sich, nachdem er die obenerwähnten Thatsachen mitgetheilt, ebenfalls auf die rhythmische Frage ein und nimmt an, dass ein rhythmisches Verhältniss von 10 zu 10 Takten zum Grunde liege. Dies können wir unsrerseits nirgends ausfindig machen. Zuerst zeigt sich — man sehe das vorstehende Beispiel an — der Satz mit seiner Wiederholung im Verhältnisse von 8 : 10, oder vielmehr von 4 + 4 : 6 + 4 Takten. Dann, an der im Briefe bezielten Stelle im Verhältnisse von 11 : 10 oder vielmehr von 7 + 4: 6 + 4 Takten; auch sonst finden wir nirgends das Verhältniss von 10 : 10 in dieser Komposition angewendet, müssen also annehmen,

stimmen sind älter als die gedruckten und beweisen, dass die beiden Takte auszustreichen sind, wo sie sich noch finden.

Wenn Marx dieselben vertheidigt, so ist dies daraus zu erklären, dass er der Auseinandersetzung, welche die Verleger dem Briefe Beethovens zugefügt, zu wenig Gewicht beigelegt, sie mehr als subjektive Vermuthung, denn als Darlegung von Thatsachen angesehn hat. Dass er in seiner Vertheidigung sogar Beethoven selbst entgegenzutreten wagte, dazu fand er Ermuthigung theils in den Angaben Schindlers, theils in der Erfahrung, dass grosse Geister ihren Schöpfungen gegenüber oft das unbefangene Urtheil verlieren, sei es, dass sie in die Begeisterung des Schöpfungsmoments sich nicht zurückzuversetzen vermögen, sei es, dass sie sich zu neuen Standpunkten fortentwickeln. So glaubte er denn aus dem Werke selber und dem Gesammtkarakter des dritten Satzes sich Rath holen zu müssen und fand nun, dass die fraglichen Takte mit der von ihm nachgewiesenen, durch den ganzen dritten Satz gehenden Ungleichmässigkeit der rhythmischen Verhältnisse vollkommen übereinstimmen und daher an ihrer Stelle zu Recht bestehen.

Marx' Ausführung bezeichnet einen interessanten Moment in der Geschichte dieser Frage. Dem Herausgeber konnte es desshalb nicht zweifelhaft sein, ob sie bei dem Erscheinen der neuen Auflage auszulassen sei oder nicht. Ihre innere Bedeutsamkeit entschied für ihre Aufbewahrung.

dass der verdiente Mann das Richtige gefühlt, im Erweis aber leichter zu Werke gegangen ist.

Gehen wir endlich auf das im ganzen Streit Bedeutsame ein, auf die rhythmische Frage, so scheint uns wieder wunderlich, dass man allerseits bei den „zwei Takten zu viel" stehn geblieben ist. Will man einmal messen und zählen, so ergeben sich ja offenbar noch ganz andere Inkongruenzen des ersten Abschnittes gegen den zweiten; er tritt in den Verhältnissen von 4 : 4, 6 : 4, 9 : 4 und 7 : 4 auf.

„Folglich hat Fétis Recht! folglich ist die Stelle, die er tadelt, — oder vielmehr sind drei Sätze, deren ersten allein er hervorgehoben, falsch!"

Nicht im Mindesten. Es ist nur die Thatsache festgestellt,

dass zu drei verschiednen Malen das Gleichgewicht oder Gleichmaass des Rhythmus in diesem Satz aufgegeben ist,

mehr nicht. Aber dergleichen ist ja nicht blos bei Beethoven in mehr als einem Werke, es ist bei Gluck, bei Bach, bei Händel, bei jedem nicht nach eingeschulten und aufgezwängten äusserlichen Normen, sondern nach dem Leben komponirenden Künstler, wer weiss wie oft, zu finden. Man hat nur nicht daran gedacht und den Beethovenschen Satz vielleicht lebhafter empfunden.

Wollen wir den Fall, der so achtungswürdigen Musikern auffallend geworden ist, richtig beurtheilen, so müssen wir auf den Grund der Sache zurückgehn.

Der Rhythmus, wie alle andern im Kunstwerke zusammentreffenden Elemente, ist an seinem Theil auch nichts Anderes als Aeusserung — folglich Ausdruck dessen, was den Geist des Künstlers eben erregt. Ist dieser Geist, ist das Gemüth des Künstlers in ruhigem Gleichgewichte seiner Kräfte und der Einwirkungen auf dieselben, so muss auch seine Aeusserungsweise eine gleichgewichtige sein. Dies ist der verständig, leiblich, sittlich normale, es ist der naturgemässe Grundzustand. Er findet seinen ganz gleichartigen Ausdruck im Gleichmass des Rhythmus.

Es ist also ganz richtig, dieses Gleichmass als Norm, als Grundgesetz oder erstes Gesetz für den Rhythmus anzusehn. So weit haben Fétis und Mendelssohn Recht.

Wie aber, wenn dies Gleichmass im Gemüth des Künstlers erschüttert, durch Pathos, durch Leidenschaft aufgehoben ist? — Dann kann ja das aus seinem Gleichmass gebrachte Gemüth unmöglich Gleichmass zeigen, unmöglich also sich im Gleichmass

des Rhythmus bewegen! Vielmehr werden die innern, weniger oder gar nicht abgemessenen Bewegungen sich auch im Rhythmus ausprägen. Wie die Leidenschaft rücksichtslos bei diesem Gegenstande verweilt, über jenen andern dahinstürmt: so wird sich mit innerer Nothwendigkeit dieser rhythmische Abschnitt ausdehnen oder verkürzen, jener nicht. Wer sich hier zum Gleichmass zwänge, würde der Natur Gewalt anthun, er würde Wahrheit und künstlerische Macht der dürftigen Konvenienz zum Opfer bringen.

Das war nicht Beethovens Sache, — und gerade das ist es, was hier von ihm verlangt wird; er sollte die Tiefe und Macht und Wahrhaftigkeit seines Schauens zum Opfer bringen, um ja stets in konventioneller Zügelung einherzugehn, gleichmüthig und kühlbemessen im zugeknöpften Frack, wie vielleicht einem Lehrer ziemt und einem Manne der Gesellschaft. In ihm aber arbeitete jener dunkle, zweifelvolle Gedanke, der erst hoch emporstrebt, dann zagend — wie es menschlich ist in schwierigen Lagen — wieder zurücktritt, der wiederkehrt — um noch einmal und mit doppelter Scheu zurückweichen, der zum drittenmal (in B moll) sich erhebt und mit grüblerischer Unablässigkeit sich noch höher emporringt — und noch einmal zurückweicht. Denn die siegerische Entscheidung konnte erst später erfolgen; das Finale brachte sie.

Daher sind dort die rhythmischen Dehnungen, — man sieht ja, dass den Abschnitten von sechs, neun und sieben Takten ein Abschnitt von vier Takten zum Grunde liegt, dem sich Wiederholungen anfügen — entstanden, und daher ist im Finale die klarste Festigkeit und Gleichmässigkeit des rhythmischen Baues. Der Sieg hat das Gemüth in Gleichgewicht aller seiner Momente gesetzt.

Aber Beethovens eignes Zugeständniss? —

Es beweiset nur, dass Beethoven in jenem Augenblicke gar nicht bei der Sache war. Ihn trieb künstlerischer Drang und Bedürfniss von einem Werke zum andern. Während er in irgend einem andern Werke lebte, ward er äusserlich veranlasst, einen Blick in die C moll-Partitur zu werfen, fand da den Abschnitt von sechs Takten und hielt ihn, — des Sinnes nicht mehr erinnerlich, der die Dehnung bedingt hatte, — für ein Versehn. Da wurde jener Brief an den Verleger erlassen — und offenbar von Beethoven gleich wieder vergessen, sonst wär' er auf der Aenderung bestanden*).

*) Er war in solchen Dingen sehr scharf, wie sich auch ziemte. Ries erzählt einen Vorfall, der sich an die drei Sonaten Op. 31 knüpft, die er dem

Das geschah aber nicht; vielmehr blieb, wie Schindler bezeugt, Beethoven allezeit der ursprünglichen Fassung treu.

Wir wollen übrigens von diesem Werke nicht scheiden, ohne Franz Liszt's zu gedenken, der davon eine bewundernswürdige zweihändige Klavierbearbeitung gegeben, wie sie nur der grösste Klavierspieler hat geben können.

Freudenfeste.

Wir kommen zu drei der heitersten Schöpfungen, die Beethoven je vergönnt worden. Die erste ist das

Vierte Klavierkonzert mit Begleitung des Orchesters, in G dur, Op. 58.

Die ersten vier Takte dieses Werkes finden sich schon zwischen den Vorarbeiten zu Leonore, welche das im ersten Theile ausführlich behandelte Skizzenbuch aus den Jahren 1802—1804 enthält.

Buchhändler H. G. Nägeli in Zürich in Verlag gegeben hatte, einem wackern und sachkundigen Manne, der sich durch Lieder — sie leben zum Theil noch jetzt im Munde des Volks — seine Chorgesanglehre nach Pestalozzischen Grundsätzen, seine Vorlesungen über Musik u. s. w. verdient gemacht, der sich aber (wie die Vorlesungen zeigen) auf dem Beethoven entgegengesetzten Standpunkte gehalten.

Als die Korrektur ankam (erzählt Ries), fand ich Beethoven beim Schreiben. Spielen Sie die Sonaten einmal durch, sagte er zu mir, wobei er am Schreibpulte sitzen blieb. Es waren ungemein viele Fehler darin, wodurch Beethoven schon sehr ungeduldig wurde. Am Ende des ersten Allegros, in der Sonate in G dur, hatte aber Nägeli vier Takte hineinkomponirt, nämlich nach dem vierten Takte des letzten Halts!



Als ich diese spielte, sprang Beethoven wüthend auf, kam herbeigerannt und stiess mich halb vom Klavier, schreiend: Wo steht das zum Teufel? —

Sie gehören daher, wie jene Vorarbeiten selbst spätestens dem ersten Viertel des Jahres 1804 an. Auch weitere Skizzen des Konzerts entstanden im Verlauf der Fidelioarbeit, namentlich zum ersten und letzten Satze (Nottebohm, Beethoveniana S. 12). Vollendet hat Beethoven es wahrscheinlich Ende 1806, spätestens im Frühling 1807, da es am 20. April 1807 an Clementi verkauft wurde. Aufgeführt, wie die C moll-Symphonie, am 22. Dezember 1808. Die Klavierpartie spielte der Meister selbst; eigentlich hatte Ries sie vortragen sollen, sich jedoch geweigert, weil ihm die Zeit zum Einüben (5 Tage vor der Aufführung) zu kurz schien.

Beethoven spielte seine eigenen Sachen sehr ungern.

Und doch verdiente das G dur-Konzert vor allen andern von ihm der Welt vorgeführt zu werden*). Es ist eines der schönsten

---

Sein Erstaunen und seinen Zorn kann man sich kaum denken, als er es so gedruckt sah. Ich erhielt den Auftrag, ein Verzeichniss aller Fehler zu machen und die Sonaten auf der Stelle an Simrock in Bonn zu schicken, der sie nachstechen und zusetzen sollte: Edition très-correcte. Diese Bezeichnung findet sich noch heute auf dem Titelblatte. Es sind jedoch diese vier Takte in einigen andern nachgestochenen Ausgaben noch immer zu finden.

Hierher gehören nachstehende Billete Beethovens an mich.

Sein Sie so gut und ziehen Sie die Fehler aus und schicken das Verzeichniss davon gleich an Simrock, mit dem Zusatze, dass er nur machen soll, dass sie bald erscheine, — ich werde übermorgen ihm die Sonate und das Konzert schicken. Beethoven.

Ich muss Sie noch einmal bitten um das widerwärtige Geschäft, die Fehler der Zürichischen Sonaten in's Reine zu schreiben und dem Simrock zu schicken; das Verzeichniss der Fehler, welches Sie gemacht, finden Sie bei mir auf der Wieden.

Lieber Ries!

Es sind sowohl die Zeichen schlecht angezeigt, als auch an manchen Orten die Noten versetzt, — also mit Achtsamkeit! sonst ist die Arbeit wieder umsonst. „Ch'a detto l'amato bene?"

So weit Ries. — Und was hatte Nägeli zu der unglücklichen Verbesserung bewogen? Dieselbe Meinung von der Unerlässlichkeit des rhythmischen Gleichmasses, die sich gegen die C moll-Symphonie aufgelehnt hat.

*) Soweit bekannt, ist das Konzert während der Lebenszeit des Komponisten nur einmal öffentlich gespielt worden, zum zweiten Male ist es in Wien erst am 1. April 1830 aufgeführt.

Als Beethoven dieses Konzert schrieb, reichten die Klaviere in der Höhe nur bis zum viergestrichenen C. Da sich aber bald nachher, und zwar schon Ende 1808 der Umfang bis zum viergestrichenen F erweiterte, so hat Beethoven in Rücksicht auf diese Neuerung eine Reihe von Varianten für die Klavierpartie in eine geschriebene noch vorhandene Partitur eingetragen, die der Beachtung der Konzertspieler werth sind. Die wichtigsten dieser Varianten theilt

und dankbarsten Konzerte, aber es ist zugleich eine Dichtung, die in der Reihe der Konzerte nicht ihres Gleichen hat; es ist ein Konzert, von einem Tondichter geschrieben, und nur ein Tondichter ist würdig es vorzutragen.

Schon der erste Satz ist nichts als zartes Sinnen einer stillen, kindlich seligen, aber des feurigen Aufschwungs fähigen Seele. Was für süsse Gedanken sich eben in ihr regen und die vertrauten Saiten des Flügels streifen und das erst schüchterne Orchester wecken, bis es erbraust in seiner Macht; wer vermag alle Tonräthsel, die vor dem Geiste des Dichters ihr anmuthig Spiel, ihm selber unauslegbar, üben, — wer vermag sie alle zu deuten? Und wer möchte, könnt' er auch, dieses reizvolle Schweben zwischen Traum und Wachen stören, das so oft schönstes Vorrecht des Tonlebens ist?

Bestimmter tritt im zweiten Satze (Andante con moto) der Geist des Dichters vor unser Bewusstsein. Hier sind wir sogleich inmitten einer dramatischen Scene. Ehern, mit schütterndem Schritt, unerbittlich tritt der Chor der Saiten im festgeschlossenen Einklang (Oktaven) daher. Es ist nicht zur Eroberung — dazu fehlt Aufschwung und Steigerung — es gilt Abwehr und unbeugsamen Widerstand. Gegen wen?

Schüchtern, schwach, sanftflehend erhebt das Piano seine Stimme zu dem übertrotzigen Gegner, der mit hartem Einherschritt den süssen Traum des ersten Satzes gestört, alle Blumen, die dort die Seele entzückt, niedergetreten zu haben scheint. Darf diese Stimme, gebrechlich, wie sie organisirt scheint, vor der Uebermacht des orchestralen Chors bestehn? — In vollkommner, plastischer Ausprägung führen die beiden gegeneinanderstehenden ihren Dialog; dem strengen Versagen des Orchesters gegenüber wird der Gesang des Piano nur flehender und inniger, geflügelte Worte drängen eineinander von hüben und drüben, und vor der Sanftmuth schmilzt der harte Sinn des Orchesters, der Anfangs so unbeugsam schien,

---

Nottebohm im Mus. Wochenblatt 1879 No. 31 mit. In der von Beethoven selbst besorgten Ausgabe des Konzerts, welche im Kunst- und Industrie-Komptoir in Wien 1808 im August erschien, entspricht der Umfang der Klavierpassagen natürlich noch der alten Klaviatur, möglicher Weise aber hat der Komponist selbst, als er das Konzert im Dezember 1808 vortrug, bereits von jenen nur handschriftlich vorhandenen Aenderungen Gebrauch gemacht. So erklärt sich die Mittheilung Czerny's, B. habe das G dur-Konzert sehr „muthwillig" gespielt und bei Passagen viel mehr Noten angebracht als dastanden. —

wie — einst in Glucks Orpheus das No! der Eumeniden vor dem Dringen des Gesangs und der Liebe dahinschmolz.

Kaum können zwei Gedichte der Grundlage nach nähere Verwandtschaft mit einander haben, als jener Glucksche Chor und das Beethovensche Andante. Der Gegensatz einer einzelnen Person, die keine Waffe, keine Kraft hat, als die Tiefe ihres Gefühls und die Unwiderstehlichkeit ihrer Bitte, gegenüber der gesammelten Kraft eines weigernden, jeden Schritt vorwärts versagenden, zurückscheltenden Chors: das ist der Inhalt des einen wie des andern Tongedichts. Allein dringt man tiefer ein, so zeigt sich die Verschiedenheit beider. Bei Gluck ist der Eumenidenchor düsterer, gleichsam von Trauer erfüllt über sich selbst und seine herbe Pflicht; bei Beethoven tritt der Chor energischer, nordländisch härter auf und doch menschennäher, eben weil er nicht die Marmorkälte und plastische Ruhe der hellenischen und Gluckschen Gestalt hat, sondern Partei nimmt mit Fleisch und Blut. Orpheus als Sänger und Liebender, konnte sich kaum einer gewissen Weichlichkeit und Süssigkeit entziehn, während das Klavier schon seiner Organisation nach einen gewissen Idealismus an sich hat und bei Beethoven in idealer Reinheit edelstem, innigstem Flehen sich zum Ausdruck bietet. Was ist das einzelne Wesen gegen die übermächtige Masse? das Klavier gegen das Orchester, — wenn ihm nicht der beseelende Gedanke Kraft und Recht des Daseins und zuletzt die Herrschaft giebt?

Das nun ist erlangt. In dithyrambischem Rhythmus tanzt das Finale daher, —



in fieberischer Lust, die sich kaum zu bändigen weiss, und doch nicht einen Augenblick lang ihre anmuthvolle Gränze, die jede Wildheit ausschliesst, überschreitend. Es ist die reinste Lust, in der das Dasein und der Sieg des Klaviers inmitten des Orchesters gefeiert wird.

Selbstbewusster und in erhöhtem Gefühl seiner Macht stellt sich das Piano in einem spätern Werke dar, in dem

Fünften Konzert für Klavier, Op. 73,

das im Jahre 1809 komponirt wurde, aber erst 1811 in Wien hervortrat. Es lässt sich hier füglich dem Gdur-Konzert zugesellen.

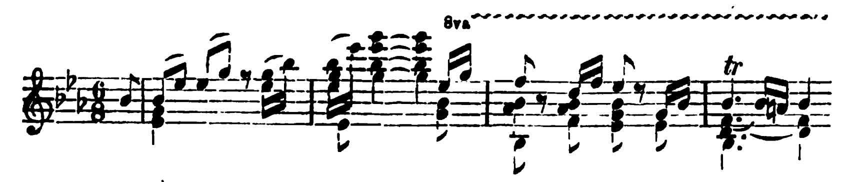
Zu drei Schlägen des Orchesters auf Es, As, B tritt im ersten Satze zu Anfang das Piano mit weit ergossenen Kadenzen (das Wort uneigentlich genommen) präludirend auf, kündigt sich gleich als Herrn und Meister an, dem das Orchester mit all seinen überlegenen Kräften, wie eine Genienschaar dem Sterblichen, der das bindende Wort weiss, dienen muss. Das ganze Tongebiet des Instruments wird voller Feuer und Spiellust in Besitz genommen. Dann erst entfaltet sich der eigentliche Satz in bekannter Form breit und prächtig; der Geist des Instruments wiegt sich wohlig, träumerisch auf den Tonwellen, er fühlt sich den ersten unter Gleichen (primus inter pares war der stolze Lehensherr in der glänzenden Schaar der Vasallen) und ergeht sich freien Flugs, kühn, mannhaft gegen den Jüngling Mozart, und stets innerlieher Einheit getreu, in sich gefestet.

Der zweite Satz, Adagio, steht in H dur, — auf Es, das, als Dis genommen, die Brücke baut. Der Tuttisatz verbreitet nach dem stürmischen Erguss des nach allen Seiten überbrausenden ersten Satzes süsse, wohlthuende Ruhe; das Piano spielt sich zartsinnig, phantasiefrei und lieblich hinein; der Satz ist von kluger Kürze*).

Das Finale schliesst dann das Freudenfest mit einem noch erregtern Freudentaumel. In übermüthiger Laune, in virtuosisch keckem, ganz eigenwilligem Schalten über den Rhythmus, zeichnet es gleich im Eintritt mit dem ersten Thema

*) Die Skizzen zum zweiten Satze zeugen wiederum von der Unermüdlichkeit Beethovens im Umbilden seiner Gedanken, bis er die angemessenste Form gefunden. Das Thema wird dreimal entworfen, zuerst in Cdur, dann in A-dur, bleibt aber beidemal noch ziemlich weit von der endgültigen Fassung entfernt, erst der dritte Ansatz kommt ihr nahe. (Nottebohm Mus. Woch. 1879 No. 35).





seinen Karakter und weiss ihn ungeschwächt durchzuführen. Es ist wohl das glänzendste Konzert*). —

Im vierten und fünften Konzert ist die geheime Aufgabe des Komponisten — nächst der Hauptaufgabe, die im Inhalte lag — gewesen, die Schwierigkeit der Konzertform durch die Bedeutsamkeit des Gehalts in der Form selber zu überwinden. Diese Schwierigkeit, die jeder Konzertspieler und Konzertsetzer empfindet, liegt darin, dass die Aufgabe, — ein einzeln Instrument und seine Leistung als Hauptsache, und das ganze unverhältnissmässig reichere und bedeutsamere Orchester als dienende Nebensache hinzustellen, — im Grund eine künstlerische Unwahrheit enthält. Dem Künstler

*) Beethoven beschäftigte sich in den Jahren 1814—1815 mit einem sechsten Klavierkonzerte. Ein Skizzenbuch aus dieser Zeit (cf. Nottebohm, Mus. Woch. 1875 No. 32 und No, 34) enthält ziemlich umfassende Skizzen dazu, sogar schon einen Theil der Partitur des ersten Satzes. Danach sollte das Werk folgendermassen anheben:



ist, sobald er nicht willkürliche Zwecke (z. B. Virtuosität zu zeigen, oder gerade dieses Instrument, weil er eben will, den andern vorzuziehn) verfolgt, ein Instrument so lieb und nah als das andre, jedes ist nur eine Person im grossen Ganzen, die das Ihrige zu thun hat, nichts Anderes und nicht mehr. Nun will aber der Konzertist sich bei seinem vornehmsten Auftreten in jeder Weise bewähren, im Vortrag des Allegro und des Adagio. Daher nehmen die Konzerte stehend die Form von drei Sätzen an: Allegro, Adagio, Allegro, — wenn sie nicht obenein noch einen vierten Satz, das Scherzo einschalten, wie in neuerer Zeit Litolff gethan.

Das Bedenkliche liegt darin, dass jene künstlerische Unwahrheit, die der Konzertidee inwohnt, sich breit durch drei Sätze fortsetzt — und dass alle Konzerte im Ganzen genommen dasselbe thun.

Beethoven hat, mit vorausgefasster Absicht oder nicht, in seinem G dur-Konzert die drei unvermeidlichen Sätze in ein Gedicht verwandelt.

Neuere, (Weber, Mendelssohn) haben die drei Sätze aneinander gehängt, was, abgesehen von gewissen Bedenklichkeiten, am Wesen der Sache nichts ändert.

Der glücklichste Wurf war Beethoven vergönnt in seiner

Fantasie für Piano mit Orchester und Chor, Op. 80,

die ebenfalls zum ersten Mal am 22. Dezember 1808 in Wien zur Aufführung kam. Beethoven selbst hatte die Hauptpartie übernommen*). Im Finale gerieth bei dieser Aufführung das Orchester ein wenig ins Schwanken. Vielleicht — wahrscheinlich hätt' es sich wieder hergestellt. Das empfindliche Kunstgefühl des Komponisten konnte die Unvollkommenheit nicht ertragen. Vor dem versammelten Publikum rief er „Halt!“ — und fing den Satz noch einmal an.

Die Idee des Werks ist eben so einfach, als künstlerisch wahr

---

*) Ob Christoph Kuffner den Text des Chores gedichtet hat, wie man früher annahm, ist zweifelhaft. In der Gesammtausgabe der Werke Kuffners (ersch. 1845) findet sich der Text nicht. Auch wird in der im letzten Bande enthaltenen Biographie des Dichters, wo von seinem Verhältniss zu Beethoven die Rede ist, seiner Betheiligung an diesem Werke keine Erwähnung gethan, Vielleicht ist Treitschke der Dichter.

Zur ersten Aufführung der Chorphantasie war die Klavierpartie, wie wir sie kennen, noch nicht fertig. Die ersten Entwürfe dazu erscheinen in einem Skizzenheft inmitten von Arbeiten aus dem Jahre 1809, dem Konzert op. 73 und dem Quartett op. 74. Beethoven hat also höchst wahrscheinlich bei der ersten Aufführung frei phantasirt, ehe der Chor eintrat.

und ergiebig, sie ist gleichsam eine Enthüllung jener, vielen so unbegreiflichen Persönlichkeit: Komponist. Der Tondichter ist einsam am Flügel seinen unbestimmten Träumen überlassen. Gewaltig greift er in die Tasten, düster im düstern — C moll, denn was werden soll, er weiss es noch nicht. Sein Sinn, empfänglich mildem Gefühl, öffnet sich sanftern und hellern Vorstellungen (Es dur) und schwebt in der neuen Tonsphäre, spielt in den neuen Tonreihen bald sanft, bald wieder zu heftigem Ungestüm erregt. Aber alles bleibt schwebend, unabgeschlossen, ohne zu bestimmter Gestalt, zu festem Gedanken vorzudringen, alles ist Wandel und Flucht, nach dem technischen Ausdrucke: Gang; kein Satz will sich gestalten. Findet der Tondichter auf diesen Tasten, die er so mächtig durchherrscht, kein Genügen? —

Da fliegt seinem innern Vernehmen, flüchtiger Erinnerung gleich, Anklang einer fremden Stimme vorüber, dunkler Färbung, dumpfen Schalls, trüb aber höchst anregsam und bewegend, in hastig anrückender Marschesweise; —



es war doch wohl nicht blos innerlicher Vorgang, die Orchesterbässe rührten sich, die erwacht waren, zu höherm Beginnen zu mahnen. Und auf die zweifelsbangen Fragen vom Klavier her regt sich eine Stimme des Orchesters nach der andern, erst Geigen und Bratschen, dann Bläser, dann weithallende Hörner und die ersten Geigen, alle so hastig und heimlich, so verlockend und treibend, — es sind ja Stimmen aus dem Paradiese des Tonmeisters, aus dem Orchester! Und nun rufen weit hinaus Hörner und scharfe Oboen! und der Träumer am Klavier hat sich wieder- und zurecht gefunden. Fröhlich tönt er den Anruf zurück, beglückt und beglückend findet er jenes Lied, —



das so unschuldvoll und volksthümlich heiter anspricht, das sich

jedem Vernehmenden unvergesslich in die Seele schmeichelt*). Gleich sind die Hörner zu sanfter Bekräftigung dabei; dann spielt die kindliche Flöte kinderhaft tändelnd mit dem Liede. Das Klavier treibt in ungeduldigem Rhythmus weiter und wird muthwillige Begleiterin, wenn statt der Flöte die altmodig quakelnden Oboen sich an das Lied machen, das freilich aus den klang- und seelenvollen Klarinetten in ursprünglicher Einfalt ganz anders schallt und durch die possierliche Vergnüglichkeit des guten Bourgeois Fagott auch nicht weiter gestört wird. Alle, alle Stimmen des Orchesters sind erwacht und tragen das Festlied lieblicher Huld auf mächtigen Schallschwingen empor. Nun spielt auch das Klavier schmeichelnd hold hinein, gleich dem Abbild des Sonnenglanzes im See. Wild aufgeregt, wie die Lust sich zu mänadischer Wuth steigern mag, wirft das Orchester das Lied verändert und verwildert



*) Unter den nachgelassenen Werken Beethovens befindet sich ein Lied, dessen Text aus den beiden Gedichten Bürgers „Seufzer eines Ungeliebten“ und „Gegenliebe“ besteht. In seinem zweiten Theile (Gegenliebe) kehrt die Melodie zu „Schmeichelnd hold und lieblich klingen“ wieder. Das Lied ist gegen Ende der Studienzeit bei Albrechtsberger um 1795 komponirt. Der Text in der von Beethoven benutzten Lesart war 1789 gedruckt. Das grössere Werk, die Fantasie, ist also das später entstandene, und erst in ihm nimmt jene liebliche Melodie ihre gebührende Stelle ein. Sie tauchte hier, während des Meisters Phantasie auf dem Klavier hin- und her wogte, ohne in einem festen Gedanken Ruhe zu finden, allmählich aus der Erinnerung besänftigend und trostvoll empor, um nach und nach alle seine dienstbaren Geister, die Stimmen des Orchesters und des Chores in ihren Zauberkreis zu ziehen.

Es würde hier aber ein ähnlicher Fall der Entlehnung vorliegen, wie wir deren schon zwei, von der Sonate Op. 79 zum Septuor Op. 20, von den Variationen Op. 35 znm Finale der Eroica, beobachtet haben. Immer ist die bedeutendere Schöpfung die spätere. —

Das obengenannte Lied übrigens wird von Thayer (Chronol. Verz. No. 270) mit einem aus Bonn stammenden „Schilderung eines Mädchens“ (1783 in Bosslers Speierischer Blumenlese gedruckt) irrthümlich identifizirt. cf. die Breitkopf-Härtelsche Gesammtausgabe der Werke Beethovens; Serie 23; No. 228 und 253.

dem Klavier — das aber hatte die Losung gegeben — entgegen und beide Mächte, Er am Klavier und gegenüber ihm, aber gehorsam wie das brausende Ross seinem Meister, das Orchester, sie spielen ihr kühnes Spiel, unbegränzt wie die Luft, stürmend wie die aufgeregte, lind und weich gleich der beruhigten. Das Lied, erst hold, dann so wild, wird jetzt Triumphmarsch.

Da melden sich die ersten Marschestöne wieder, und die Hörner und Oboen, unter Schlägen der Saiten und dem Hineinwogen des Klaviers rufen wieder. Jetzt aber antworten zwei weibliche Stimmen

„Schmeichelnd hold,“

zwei männliche rufen es nach, drei weibliche, drei männliche Stimmen, zuletzt der volle Chor des Gesangs und Orchesters führt so kindlich froh, so glückvoll das Lied vorüber! und das Klavier wirft wie ein Springbrunnen des Wohlklangs die Garben seiner sonnenbeglänzten Töne so heiter und muthwillig hinein, — man möchte jene Anfangsworte des Gedichts überall hineinrufen. „So,“ erzählt hier Beethoven, „entsteht mir oft ein Tongedicht; es kommt mir, ich hab' es nicht vorhergewusst.“ — Dass es auch anders kommen kann, hat er anderswo erzählt.

Man kennt Beethoven nur einseitig, wenn man blos seine ernsten und grossen Gedanken gefasst hat. Wir müssen ihn auch in seiner unschuldvollen, harmlosen Kindlichkeit geschaut haben, wenn wir den ganzen Reichthum dieses vielbegabten Geistes begreifen wollen, der gerade in dieser volksmässigen Kindsnatur allerdings ein Sohn seines Volks ist und ein Zeuge, dass dieses deutsche Volk seiner Unschuld und Kindlichkeit und Naturwüchsigkeit noch nicht verlustig gegangen.

Das war es auch, was sich in Beethovens Naturliebe aussprach; mitten in den grossen, transscendenten Gedanken, die seines Lebens Kern bilden, weiss er diese Naturliebe und Naturnähe zu bewahren.

Er konnte nicht vorübergehn, ohne seiner ältesten Freundin, der Natur, ein Denkmal zu weihen. Flüchtete er doch alljährlich aus der stäubenden, tosenden, anfremdenden Stadt zu ihr hinaus, oft nach langem, sehnsüchtigem Harren auf den Moment, wo er aufbrechen konnte. „Wie glücklich sind Sie,“ schreibt er einst an die innig befreundete Therese Malfatti, spätere Baronin Drossdick, „dass Sie schon so früh auf's Land konnten! Erst am 8ten kann ich diese Glückseligkeit geniessen. Kindlich freue ich mich darauf, wie froh bin ich einmal in Gebüschen, Wäldern, unter Bäumen,

Kräutern, Felsen wandeln zu können, kein Mensch kann das Land so lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Wiederhall, den der Mensch wünscht."

Den Sommer 1808 verlebte er in Heiligenstadt. Fünfzehn Jahre später durchwandelte er mit Schindler die Umgegend dieses Dorfes. Schindler erzählt von dieser Wanderung: „Das anmuthige Wiesenthal zwischen Heiligenstadt und Grinzing*) durchschreitend, das von einem vom nahen Gebirg rasch daher eilenden und sanft murmelnden Bache durchzogen und streckenweise mit hohen Ulmen besetzt war, blieb Beethoven wiederholt stehen und liess seinen Blick voll von seligem Wonnegefühl in der herrlichen Landschaft umherschweifen. Sich dann auf den Wiesenboden setzend und an eine Ulme lehnend frug er mich, ob in den Wipfeln dieser Bäume keine Goldammer zu hören sei. Es war aber Alles stille. Darauf sagte er: „Hier habe ich die Scene am Bach geschrieben, und die Goldammern da oben, die Wachteln, Nachtigallen und Kukuke ringsum haben mit komponirt.""

Hier also entstand oder ward vollendet das unsterbliche Denkmal, dass der grosse Tondichter seiner Naturliebe gewidmet, die

Pastoral-Symphonie, Op. 68.

Auch diese Symphonie ist unter Beethovens Direktion am 22. Dezember 1808 zum ersten Mal aufgeführt worden. Auf Blättern, welche Theile der vierten Symphonie und Entwürfe zur C-Messe enthalten, finden sich auch Skizzen zur Pastorale; sie würden also in die Jahre 1806 und 1807 fallen als älteste Ansätze zur sechsten Symphonie, die im Wesentlichen die Hauptarbeit von 1808 ist.

Beethoven hat die Symphonie selber die „pastorale" genannt; Landleben, Naturleben war ihr bestimmter Inhalt. Der Komponist ist dabei nicht stehen geblieben, er hat die einzelnen Sätze — Scenen sollte man sie hier nennen — bezeichnet, und zwar, wie man hier sieht,

---

*) Schindler irrt hier insofern, als es das Thal zwischen Heiligenstadt und Nussdorf ist, durch welches der von Beethoven in der Pastorale verewigte Bach fliesst. Er schrieb dies nach langjähriger Abwesenheit von Wien, während der ihm das Topographische nicht genau im Gedächtnisse geblieben war. Heute erinnert eine Büste des Komponisten, welche an einem lauschigen Plätzchen in jenem Thale errichtet ist, an den Schöpfungsakt der Scene am Bache.

Programm des Konzerts vom 22. Dezember 1808.	Ueberschriften der Partitur.
1. Angenehme Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen.	Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande.
2. Scene am Bach.	
3. Lustiges Beisammensein der Landleute.	
Fällt ein:	
4 Donner und Sturm.	Gewitter. Sturm.
In welches einfällt:	
5. Wohlthätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm.	Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm.

in der Partitur etwas zusammengefasster, als im Konzertprogramm. Im letztern hat er unter der Ueberschrift „Erinnerung an das Landleben“ bemerkt,

„Mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerei.“

So beflissen war er, mit diesem Werke nicht missverstanden zu werden.

In der That regt auch diese Komposition zwei der wichtigsten Fragen an, die der Kunstwissenschaft gesetzt worden, wie denn überhaupt Beethovens Wirken kaum einen wesentlichen Punkt übrig lässt, den es nicht zu reifer Erwägung aller über Kunst Nachdenkenden hervordrängte.

Die Fragen, die hier hervortreten, sind:

darf die Musik sich auf objektive Darstellungen einlassen? darf sie sich auf Malerei, auf Darstellung des Aeusserlichen der Objekte einlassen? —

Fragen, von denen besonders die zweite Beethoven naheging, da er selber sich in Bezug auf Haydn'sche Komposition (Th I. S. 275) sehr entschieden verneinend in dieser Hinsicht ausgesprochen hatte. Nun stand er selber vor einem Tongemälde; der Künstler Beethoven stand gegen den Kunstphilosophen und Kritiker Beethoven auf. Mochte der Philosoph auch betheuern, es sei „mehr auf Ausdruck der Empfindung als auf Malerei“ abgesehen! der Komponist hatte in der „Scene am Bach“ den Gesang der Nachtigall, den Wachtelschlag, den Kukuksruf nachgeahmt, das heisst: gemalt, und er hatte sogar in der Partitur die Worte „Nachtigall . . . . Wachtel . . . .

Kukuk" der Flöte, Oboe, Klarinette, die die Vogeltöne geben, beigeschrieben — und in der schon ominös genannten Gewittersturm-Scene hatt' er unleugbar Donner, Sturm, Regenguss, ja (wenn wir recht gehört) das Einschlagen des Wetters mit seinem Phosphor-Schwefeldunst — — gemalt.

Man soll niemals Niemals sagen. Kein Kunstphilosoph kann vorauswissen, wozu ein Komponist noch gelangen mag, wären auch beide dieselbe Person*). Uebrigens kann zwar ein geschichtliches Werk auf die ihm begegnenden Fragen der Kunstwissenschaft nicht erschöpfend eingehn, aber es darf sie nicht bei Seite liegen lassen, es muss sich mit ihnen verständigen, wenigstens seinen Standpunkt ihnen gegenüber bezeichnen.

Warum darf sich die Musik nicht auf objektive Darstellungen einlassen? — Man hat zwei Gründe für diese Verneinung.

Einmal hält man an der Vorstellung fest, dass das musikalische Kunstwerk eine unbeabsichtigte Hervorbringung zu sein habe, die aus irgend einem Moment der Begeisterung oder einer Eingebung entspringe. Dieser Vorstellung gegenüber achtet man objektive Darstellung für unkünstlerisch; sie sei nicht ein einiger Vorgang, sondern zerfalle in zwei Momente, in den Vorsatz und dann in die künstlerische Verwirklichung.

Was hier vom musikalischen Kunstwerke gefordert wird, sollte doch — meinen wir — von jedem andern Kunstwerk ebenfalls gelten; wenigstens ist nicht abzusehn, warum das Musikwerk an die Bedingung der Unmittelbarkeit gebundner oder damit bevorzugter sein müsse, als jedes andere Kunstwerk. Nun wissen wir aber, wie oft Dichter und Künstler mit einer von aussen gegebnen oder genommenen Absicht an ihre Werke getreten sind — ein Goethe an seinen Faust, das Werk von sechzig Lebensjahren, ein Michelangelo an sein jüngstes Gericht, ein Kaulbach an seine hochpoetische, kühngedachte Hunnenschlacht. Wir sehen, dass auch die Musiker ihre grössern Werke von weitem her empfangen und keineswegs im Augenblick, sondern im Laufe von Monaten und Jahren vollenden. Der Opernkomponist erwartet oder sucht erst sein Gedicht, dann vertieft er sich darein, macht und ändert seine Pläne, zuletzt kommt die umständliche Ausarbeitung. Warum soll nicht dasselbe bei Instrumentalwerken ebenfalls statthaft sein? — Nur dann verdient das Unternehmen des Künstlers keine Anerkennung, wenn

*) Kompos.-Lehre I. S. 550.

der Vorsatz — das Programm oder musikalische spectre rouge — nicht vollführt worden ist, oder hat vollführt werden können.

Zweitens sagt man, die Musik könne das eben nie, weil sie Objekte nicht bezeichnen könne, weil .... Beethoven hat schon oft darauf geantwortet und wird es gleich wieder.

Die andere Frage, ob die Musik malen dürfe, fällt mit der ersten zusammen. Das Aeusserliche der Dinge malen, will kein Künstler, nicht einmal der Portraitmaler, er müsste denn ein Denner sein, — und kann die Musik nur in beschränktem Gebiete. Schon vom Portrait sagt man, um es zu loben: es lebt. Also das Leben, das Innere, Lebendige — künstlerisch gesprochen: die Idee, — das ist der eigentliche Gegenstand, mit dem der Künstler zu thun hat und haben will; das Aeusserliche ist ihm nur in so fern werth, als in demselben die Idee erscheint. Das Aeusserliche ohne dies innere Leben, das erst jenem Bedeutung giebt, ist unfruchtbare und unkünstlerische materialistische Abstraktion.

Daher lässt jede mechanische Nachbildung der Natur das für Kunst empfängliche Gemüth unberührt; daher spöttelte Beethoven nicht ohne Grund über Haydn'sche Malereien, so weit sie Gegenstände zur Vorstellung bringen, in und hinter denen keine Idee webt, deren das Gemüth in jenen Malereien sich bemächtigen könnte. Dies ist es wohl, was Beethovens Worte, mehr Empfindung als Malerei, bezeichnen sollen.*)

Auf der andern Seite ist aber der Kunst nichts ferner, als die andre Art der Abstraktion von der Natur der Dinge. Ihr ist so wenig mit dem abstrakten Begriff, als mit dem eben so abstrakten Aeusserlichen gedient, sie wendet sich an das volle geistkörperliche Leben. Die Musik würde ohne diesen Fortschritt, der sich in der Instrumentalmusik eben durch Beethoven (Th. I. S. 274) vollendet hat, nicht über die Sphäre des Spiels mit Formen oder unbestimmten Gefühlsregungen hinausgekommen sein. Um dies doppelseitige Streben der Kunst zu erkennen, hat man nicht einmal nöthig,

---

*) Auf Skizzenblättern, die jetzt in der Kgl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrt werden, stehen zwischen Entwürfen zur Pastorale folgende hierher gehörige Bemerkungen eigener Hand: „Jede Malerei, nachdem sie in der Instrumentalmusik zuweit getrieben, verliert. —

Sinfonia pastorella. Wer auch nur je eine Idee vom Landleben erhalten, kann sich ohne viele Ueberschriften selbst denken, was der Autor (will). —

Auch ohne Beschreibung wird man das Ganze, welches mehr Empfindung als Tongemälde, erkennen."

den Künstler selbst zu beobachten. Jeder lebhaft angeregte Mensch fühlt sich getrieben, den Gegenstand seiner Darstellungen durch Mienen und Geberden und durch den Laut seiner Rede gleichsam körperlich abzukonterfeien, während der Inhalt der Rede ihn mehr geistig vorzustellen trachtet.

Merken wir noch ein Letztes an. Wenn schon im Alltagsleben der lebhaft Darstellende sich bis in die entferntesten Aeusserlichkeiten hinein in seinen Gegenstand vertieft, weil er die volle Anschauung desselben in seiner Seele trägt und in unsere überzutragen sich gedrungen fühlt: wie sollte dem Künstler nicht dasselbe geschehn? Wir werden dies gleich bei der Pastoral-Symphonie zu beobachten haben.

Diese Symphonie, — beiläufig das erste wirkliche Kunstwerk, das sich nicht, gleich der Eroica, blos durch allgemeine Aufschrift zu bestimmtem Inhalt bekennt, sondern diesen Inhalt Satz für Satz näher bezeichnet, — sie ist ebensowenig eine Reihe von äusserlichen Abbildungen oder Malereien aus dem Landleben, als eine Folge von Gefühlen, die sich im Schoosse des Landlebens regen. Das Erstere hätte Bilder, wie das Froschquaken und Hahnkrähn und ähnliche (meist sehr liebenswürdige) Kindlichkeiten Haydns*) ergeben; Beet-

*) Kleinere musikalische Geister trieben um jene Zeit die musikalische Malerei bis zur krassesten Abgeschmacktheit. So gab es Orgelkonzerte des Abt Vogler mit folgenden Programmen: I. eine „Seeschlacht in 7 Bildern." 1. Das Trommelrühren; 2. die kriegerische Musik und Märsche (in einer Seeschlacht); 3. Bewegung der Schiffe; 4. Durchkreuzen der Wellen; 5. Kanonenschüsse; 6. Geschrei der Verwundeten; 7. Siegesjauchzen der triumphirenden Flotte. II. „Musikalische Nachahmung des jüngsten Gerichtes" in 5 Bildern. 1. Prachtvolle Einleitung; 2. die Posaune erschallt durch die Gräber, sie öffnen sich; 3. der erzürnte Richter spricht das schreckliche Urtheil über die Verworfenen; der Fall in den Abgrund, Kreischen und Heulen. 4. Die Gerechten nimmt Gott zur ewigen Seligkeit auf. Ihr Wonnegefühl. 5. Die Stimme der Seligen vereinigt sich mit den Chören der Engel. — Das Tollste leistet III. der „Tod des Prinzen Leopold von Braunschweig" in 5 Bildern. 1. Der ruhige Lauf des Stromes; die Winde, welche ihn schneller jagen, das allmähliche Anschwellen des Wassers; die völlige Ueberschwemmung. 2. Der allgemeine Schrecken und das Geschrei der Unglücklichen, welche ihr Elend vorhersehen; ihr Schaudern, ihr Klagen, Weinen und Schluchzen. 3. Die Ankunft des edlen Prinzen, sein Entschluss ihnen zu helfen, die Vorstellungen und Bitten seiner Offiziere, die ihn zurückhalten wollen. 4. Der Nachen geht ab, sein Schwanken durch die Wellen, das Heulen der Winde, der Nachen schlägt um, der Prinz sinkt unter. 5. Ein effektvolles Stück mit der Empfindung, die zu dieser Begebenheit passt. (Thayer III, S. 40 flgd.)

hoven aber war durch und durch ein Mann, wenngleich herzig wie ein Kind. Das Andre . . . . ja, wie will die Musik es anfangen, uns eine Folge ländlicher Gefühle vor die Seele zu bringen, ohne den Grund und Boden zu bezeichnen, aus dem sie entsprossen und auf dem sie leben?

Die Symphonie ist weder das Eine noch das Andere. Sie öffnet uns, wie jede seiner Dichtungen, Beethovens Seele und lässt da inne werden, was die Rückkehr in den Schooss des Naturlebens ihm gegeben hat. Es war ein seliger, reicher Tag! Alles begab sich so einfach, so gelind' ohne Treiben, ohne Anfregung, ohne den Qualm und Staub und das Durcheinanderwüsten der grossen Stadt, wo jeder jeden stört und drängt und kreuzt. Hier kann man sich herstellen, hier sich selber leben, hier ist Musse nicht Diebstahl, und Genuss die einzige Pflicht. Dort in der Stadt muss man Geschäfte treiben, und arbeiten; hier kann man leben und geniessen, hier lebt alles und alles lebt im Wohlgefühl seines Daseins.

Ganz still, wie man in den frühen Morgen hinaustritt, wenn noch leichte Dunst-Schleier



sich am Boden hinbewegen, regt sich das erwachende Leben der Natur. Noch einmal sei es gesagt, nicht abstraktes, inwendig wurmendes Gefühl, nicht abstrackte äusserliche Nachäfferei giebt es hier; der Dichter lebt in der Natur, und wir können mit ihm leben.

Nirgends hat Beethoven, der Meister im organischen Entwickeln der Zustände und Lebensmomente, so still und ruhig entwickelt, so gelinde geführt, wie hier in diesem ersten Satze seiner Naturdichtung. Sein Gedicht schreitet vor, wie der frühe Wandler, der bei jedem Schritte weilen möchte, Brust und Auge vollzusaugen am neuen, ewig frischen Lebensstrom. Jeder Moment, jede Erscheinung wächst und erfüllt sich; schon der ruhende Nebel (die tiefe Quinte der Bratsche und des Violoncells in den ersten Takten)

bewegt sich bei der Wiederholung (Takt 5 bis 8), und das Leben regt sich da und dort (zweite, erste Violin), bis ein stilles Dankgefühl alles erfüllt und nun auch die ehrwürdigen tiefen Bässe mit den Hörnern (erst bei der Wiederholung) einstimmen.

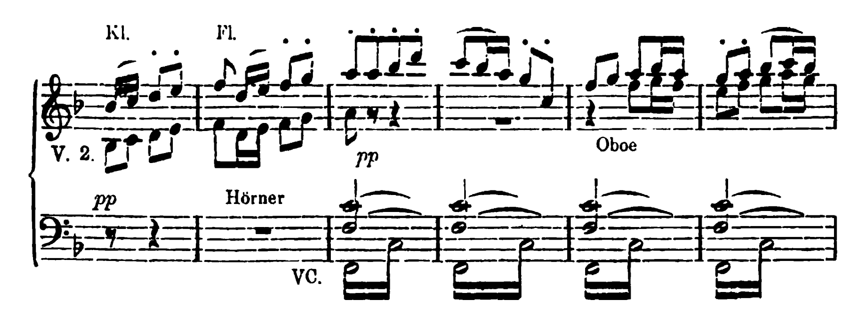
Unterbrechen wir uns hier zu einer allgemeinern Bemerkung.

Bewundernswürdig ist, von allem Sonstigen abgesehn, Beethovens Oekonomie in der Verwendung der Mittel. Er geizt fast mit ihnen, um sie für den rechten Augenblick frisch und bereit zu halten; dann thun sie Wunder, eben weil man noch nicht für sie abgestumpft ist. Beethoven hat darin seinen Lehrer Haydn zum Vorbild gehabt oder haben können, der mit seinen zwei kleinen Trompeten am rechten Orte tüchtiger lärmt und prahlt, als die Pariser Schule mit ihrem unablässigen Geprassel der Pauken und Trommeln, der Pikkolflöten und Posaunen und der stupiden Tuben. Jener Karakterzug der Beethovenschen Instrumentation spricht aus: immer das zur Sache gehörige! nichts weiter! Er hätte, wie die ganze Meisterschaft der Instrumentation, schon an den bisher erwähnten Werken gezeigt werden können; denn sie sind alle vollkommen instrumentirt, vergebens sucht der Kenner der Instrumentation eine einzige Stelle, die man anders hätte instrumentiren können, ohne den Sinn zu stören. Nur gab die Pastoral-Symphonie für diesen Hinblick auf die Instrumentation den besten Anlass, weil sie mehr als die bisherigen Werke der reichsten und saubersten Farbengebung für ihre Naturbilder bedurfte.

Merken wir vorläufig an, dass im ersten und zweiten Satz ausser den Saiten und vier Paaren der gewöhnlichen Bläser nur zwei Hörner verwendet werden. Erst im dritten Satze, und da erst tief in dem Mittelsatze, der im Scherzo Trio heissen würde, Seite 112 der Partitur, treten zwei Trompeten zu, nun aber gleich in schlagendster und ungeschwächter Bedeutsamkeit. Erst im folgenden Satze (Gewitter. Sturm) melden sich Pauken, Pikkolflöte und Posaunen, aber nur zwei, — die Bassposaune war unnöthig, sie wäre falsch gewesen; erst Seite 122 der Partitur treten die Pauken mit der Pikkolflöte, erst Seite 137 oder vielmehr 138 die Posaunen ein. Natürlich ist auch im Verlauf der Sätze jeder Eintritt wohlerwogen; die Bässe und Hörner, die wir oben eintreten sehn, hätten nicht früher und nicht später kommen dürfen. —

Hier weilt nun und festigt sich das erwachte Leben, und besinnt sich morgendlich, eh' es schüchtern und leise sich weiter emporwagt und die luftige Klarinett' und die Flöte weckt, der sich herb-

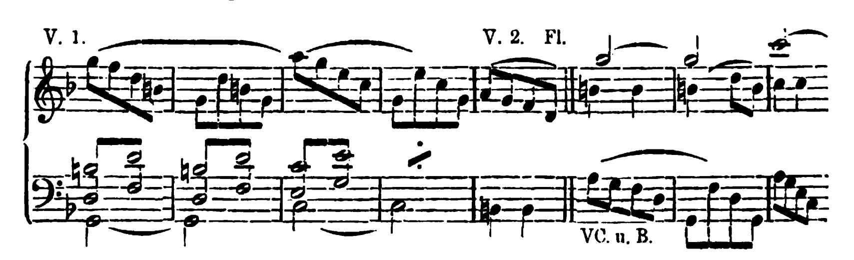
zart gleich die Oboe gesellt; schon ist mit diesen spezifischern Stimmen aus der Stille zuvor jenes flötende und zirpende und summsende Naturleben



erwacht, dass nun allmählich über Flur und Hügel, durch Busch und Lüfte sich verbreitet und im Vollklang aller Stimmen sein Freudenlied singt, und aus dem heraus neue Klänge, klar und frisch hervorpollernd wie übervoller Quellensprung,



hinüberleiten in ein innerlich befriedigtes beschauliches Ergehn (das ist der Seitensatz), in dem jeder Gedanke, — es sind erst zwei, dann drei ausgesprochen, —



die Einkehr des Naturfriedens in das stillerquickte Gemüth ausspricht.

Vollständig kann die überreiche Dichtung doch nicht übersetzt werden, so wenig, wie viel früher, als wir versuchten, uns mit ältern Kunstphilosophen über sie zu verständigen. Mag denn dem

frühern Versuche hier Wiederkehr gestattet sein; er bezeugt, mit wie unveränderlichen Zügen das Werk sich dem Uebersetzer eingeprägt hat Es ist der Form nach eine Anrede an die Kunstphilosophen*), die über musikalische Malerei raisonniren, statt sich darüber erst aus den Werken gründlich zu unterrichten.

„ . . . . . . Doch lassen Sie uns das Ganze mit Ordnung durchgehn. Es ist zwar Malerei und daher nicht zu loben. Aber erinnern Sie sich dabei wenigstens des Tondichters mit Interesse, der urkundlich so manche anmuthige Vorstellung bei diesen Noten hatte — dass man es wunderseltsamer finden müsste, denn alle Malerei, wenn seine Vorstellungen sich nicht in den Tönen wiederspiegelten. Vielleicht, vergässen Sie nur die Ueberschrift, könnte ich Sie auch überreden, dass alles gar keine garstige Malerei, sondern nur schöne Empfindung bei bestimmtem Anlass wäre, zum Beispiel in den ersten acht Takten ein sanftes Ergehen auf morgendlicher Flur, wo sich dem Städter, aus der Häuserwüste hinausgerettet, die Brust vollathmender mit stillem Dank hebt.

„„Aber wo steht denn das?““

Ich mag mich wohl irren; die erste Notenfigur treibt sich nur lebendiger fort, und alle Stimmen erwachen zu lauterer reiner Lust, und in den vollschwellend starken Ton ihres Lieds schlagen wie mit jungen Flügeln die Flöten, und neuer Lebenspuls bebt überall, überall schmiegt sich Anmuth und Reiz um die festen Säulen, die Natur gegründet — man möchte den Lustruf aller entzückten Geschöpfe unter die Noten schreiben, wenn die Instrumente nicht unendlich mehr zu sagen wüssten, und wenn die Rede in ein Wort zusammenpressen könnte, was Hügel und Wälder und Reben und alle glücklichen Bewohner der Flur voll harmonischer Freud' in einander rufen. Auch haben wir nicht Musse; neue Ansichten tauchen auf, bei neuen Wendungen des Morgenspaziergangs. Wir schauen vom Hügel, hinter dem wir das Spiel der Hirtenschalmei vermuthen, in das tiefe Stromthal, wo der Fluss dampft und durch den gelupfteren Nebelflor Wiesenthau glitzert.

„„Aber wo sehen Sie denn das alles?““

Ich habe mich versprochen; nur auf die Benutzung einer Figur aus dem ersten Thema Seite 17 wollte ich Sie aufmerksam machen, unter der die Triolenfigur der Violen und Violoncelle in Oktaven

*) Ueber Malerei in der Tonkunst, ein Maigruss an die Kunstphilosophen. 1828.

voll in die weiche Klarinetten-Fagottlage hineinbraust, die Bässe den Grundton in ruhigen Pulsen wiederholen, und in der weiten Quinte, aber tief drunten, die Hörner dröhnen, bis es heller, wie goldiges Sonnenlicht auf Felshöh'n, hineinbricht, und Alles jauchzet, Alles, Alles jauchzet, und in der Lebenslust des Seins die Hügel zu beben scheinen — die Berge hüpfen wie die Lämmer, die Hügel wie die jungen Schafe — und nun Alles still wird in schöner Ebbe und Fluth der Rührung und Freude.

„„Aber woher deuten Sie denn das alles?““

Ich besitze Salomo's Geheimniss der Vogelsprache. Aber alles vermöchte ich doch nicht in unserer Wortsprache wiederzusagen; selbst in Beethoven wallt (S. 31) der übermächtige Strom von Leben, Lust, Dank überschwenglich auf, bis Er in staunender Entzückung still wird und nur mit einer leiszarten Bewegung (S. 57) nach dem klaren Aether hinaufdeutet.

Nun (zweiter Satz, Scene am Bach)*) in der brütenden Mittags-

*) Dass Beethoven den Lauten der Natur mit musikalischem Ohre lauschte beweist folgende Aufzeichnung im oft erwähnten Skizzenbuche von 1802/1804:



Schwerlich haben wir in dieser Notiz eine Vorstudie zur Pastoralsymphonie. Die in ihrer rhythmischen Bewegung unverkennbar ähnliche Scene am Bache beweist nur, dass Beethoven eine vielleicht ganz zufällig gemachte Wahrnehmung aus dem vielstimmigen Tonleben der Natur festgehalten und am rechten Orte musikalisch zum Ausdruck gebracht hat. Uebrigens ist er dabei nicht naturalistisch verfahren, wie mit Recht Nottebohm bemerkt, sonst würde er nicht Tonart und Tonhöhe verändert haben. Jene Aufzeichnung selbst aber zeugt von scharfer Beobachtungs- und Auffassungsgabe. Er hat aus dem an sich unmusikalischen verworrenen Naturgeräusch besonders die Töne C und F herausgehört, die Tonika von Cdur und die Unterdominante dazu, und darum diesen beiden in der musikalischen Wiedergabe die Vorherrschaft zuertheilt, deren Berechtigung bestätigt wird durch Ergebnisse von Untersuchungen, die in der Schweiz an Wasserfällen angestellt worden sind. Nottebohm (Mus. Woch. 1877 No. 44) theilt darüber Folgendes mit: „Nach den Verhandlungen der naturforschenden Gesellschaft in Schaffhausen hat Albert Heim wiederholt durch sachverständige Musiker die Töne bestimmen lassen, welche die Wasserfälle durch

wärme — haben Sie, Liebe, noch nie einen so heimlichen Bachgrund durchwallt, wo Feuchte und Wärme, Schatten und verstohlene Streiflichter sich vermählen, Blumen und Gräser, Hecken und Bäume sich in Lebensfülle überdrängen, unter den Gesträuchen blitzernde Käfer schwirren, Goldfliegen und seidene Schmetterlinge weben, auf dem Blütenzweige das Nestchen von der fluglüsternen Brut verlassen werden will, und dort die sorgende Mutter sich in das Netz der Baumwipfel hinabschwingt — haben Sie da nie sich verloren im Lauschen nach der Nachtigall und nach dem geheimnissreichen Lobe-Gott! aller Stimmen*)?

---

das Aufschlagen auf Steine u. s. w. hervorbringen. Die Angaben waren, so wird berichtet, stets die gleichen. Stets wurde der C dur-Dreiklang (C E G) und daneben das tiefere, nicht zum Accord gehörende F gehört. Dieses F hörte man sehr stark. ‚Es ist ein tiefer, dumpfer, brummender, wie aus grosser Ferne klingender Ton, der um so stärker wird, je grösser die Wassermasse ist. Man hört ihn noch hinter einer Bergecke oder hinter dichtem Walde und in einer Entfernung, wo die anderen Töne nicht mehr wahrnehmbar sind. Neben dem F werden am meisten C und G gehört. Das E ist sehr schwach und verschwindet fast ganz bei kleinen Wasserfällen. Diese Töne C, E, G und F wiederholen sich bei allem rauschenden Wasser, bei grossen Wasserfällen oftmals in verschiedenen Octaven. Bei kleinen Wässern hört man die gleichen Töne, nur 1, 2, manchmal 3 Octaven höher, als bei starken Wässern. Andere Töne sind nicht zu finden. Dass Wasser immer den C dur-Dreiklang mit dem unteren F giebt, muss wohl tief in der Natur des Wassers begründet sein'" u. s. w. Ob Beethoven das Geräusch des Fliessens in rhythmischer Beziehung treffend dargestellt hat, mag unentschieden bleiben, es ist aber höchst wahrscheinlich. —

*) Auf Schindlers Frage, warum er unter den Vögeln, die die Scene am Bache „mitkomponirt" haben, die Goldammer, die er doch auch genannt, nicht ebenfalls in die Scene eingeführt habe, griff Beethoven nach seinem Skizzenbuche und schrieb:



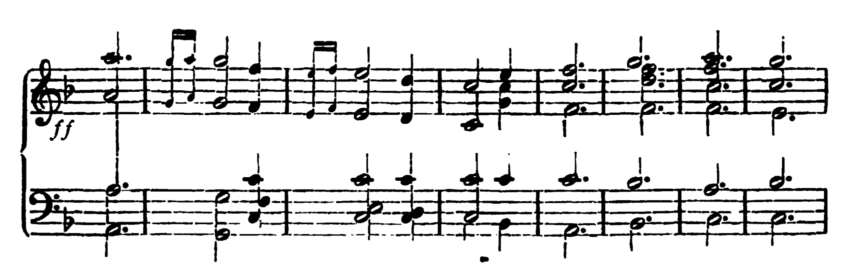
Dann fügte er erläuternd hinzu: „Das ist die Komponistin da oben, hat sie nicht eine bedeutendere Rolle auszuführen als die anderen? Mit denen soll es nur Scherz sein."

In der That ist dies Motiv viel inniger mit dem ganzen Satze verwebt als jene ganz am Schluss auftretenden Stimmen des Kukuks, der Nachtigall und der Wachtel, mit denen die Seelensprache plötzlich in Naturlaute übergeht, gleichsam zur symbolischen Andeutung ihres Ursprunges. Mit dem Auftreten jenes Motives aber (zuerst in G dur) und seinem weiteren Eingreifen in den Bau des Satzes, gewinnt das Tongemälde neuen Reiz, der Karakter des Träumerischen, des Verlorenseins an die Mutter Natur wird erhöht.

„„Aber wie wollen Sie das darthun?““

Ich, Geehrte! nicht, aber Wieland sagt irgendwo: „Die Vögel verstehen einander durch eine gewisse Sympathie, welche ordentlicherweise nur unter gleichartigen Geschöpfen statt hat. Jeder Ton einer singenden Nachtigall ist der lebende Ausdruck einer Empfindung und erregt in der zuhörenden unmittelbar den Unisono dieser Empfindung. Sie verstehet also, vermittelst ihres eigenen innern Gefühls, was ihr jene sagen wollte, und gerade auf die nämliche Weise verstehe ich sie auch.“ —

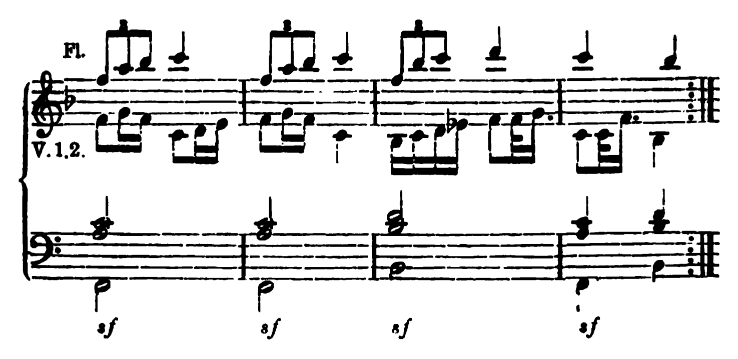
Die dritte Scene, man muss sich den Tag vorgerückt denken, ist „Lustiges Zusammensein der Landleute“ überschrieben. Wie man wohl, allmählich erst dem ländlichen Tanzplatz, der laubgeschmückten Tenne nahend, schon von Weitem ganz leise die Geigen herüberschwirren hört, so setzt hier bei Beethoven der Satz in F dur, in ländlicher Einfalt unison, ganz leise mit Geige und Bratsche ein, denen sich Violoncell und Bass nacheinander gesellen Heiter und ungebunden wirft sich das Tanzlied von F (d-f-a bildet Halbschluss und Brücke) nach Ddur; die lustige Flöte schliesst sich der Geige an, die Fagotte summen dudelsackartig hinein, die ländliche Oboe lässt auch nicht warten. Wer kann Alles erzählen? die Hörner plaudern auch hinein, die gedrängte Schaar der ländlichen Schönen und Bursche macht Chorus



und schwungvoll geht's zu Ende.

Ja, wer fände der Lust ein Ende! schon macht sich ein burleskes Paar heran, die Oboe altjüngferlich im prickelnden Hoch-Pas und der steife, gutmüthige Altgesell Fagott, der nicht recht in den Takt kommen kann und schwerfällig hineintappt. Die wohlige Klarinette kann auch nicht warten, sie muss zurücktreten und kommt doch wieder zu früh; dann hat sie mit den beiden Fagotten ihr Tänzchen für sich, die andern ruhn. Auch nicht lange. Zum wohligen Ausschwung der Klarinette tritt schon der übermüthige Jägerbursch, das Waldhorn, mit gellem Hochgesang in die Reihe; er ist

auch zu früh angetreten mit seinem hellblauen Aug' im sonnegebräunten Gesicht; und nun wechselt der Gesang ungeschult und ungeordnet. Das Horn hallt durchdringend hoch oben, Oboe und Klarinette und wieder das Horn wechseln und gesellen sich, der ungeschickte Fagott tölpelt wieder dazwischen. Und nun erst drängt sich Alles durcheinander zum stampfenden, dampfenden, drängenden Tanz, jeder wie er kann und durchkommt,



(erst ist der Satz zweimal ohne die tolle Flöte durchgemacht) und nun endlich, wenn sich das unmittelbar nach dem B-Schluss in C wiederholt, blasen auch die Trompeten drein und der lauteste Jubel erschallt.

Genug von diesem Fest unschuldvoller Lust. Kein Teniers, kein Niederländer sonst hat so tief geschöpft aus dem Freudenrausch des ländlichen Sonntags*).

*) Schindler I, 155 flgde. berichtet, die Wiener Musikfreunde hätten in diesem Satze, vornehmlich in der Gestaltung des ersten Theiles im $^3/_4$ Takt, eine Nachbildung der österreichischen Tanzmusik auf dem Lande, wenn nicht gar eine Parodie derselben, wohl mit Recht erkannt, und führt dann wörtlich fort: „Im Gasthofe zu den drei Raben in der vorderen Brühl bei Mödling spielte seit langen Jahren eine Gesellschaft von sieben Mann. Diese war eine der ersten, die den vom Rhein gekommenen jungen Musiker die Nationalweisen der neuen Heimat unverfälscht hören liess. Man machte gegenseitig Bekanntschaft und alsbald wurden für dieselben einige Partien Ländler und andere Tänze komponirt. Im Jahre 1819 (wunderbarer Weise inmitten der Komposition der Missa solemnis) hatte Beethoven wiederum dem Ansuchen jener Gesellschaft gewillfahrt. Bei Ueberreichung des neuen Opus an den Chef der Gesellschaft zu Mödling war ich anwesend. Der Meister äusserte unter anderem in heiterster Stimmung: er habe diese Tänze so eingerichtet, dass ein Musiker um den andern das Instrument zuweilen niederlegen, ausruhen oder schlafen könne. Nachdem der Fremde voll Freude über das Geschenk des berühmten Komponisten sich entfernt hatte, frug Beethoven, ob ich nicht bemerkt habe, wie die Dorf-

Dann zieht das Gewitter auf und stört und schreckt den Tanz auseinander. Mit aller Pracht und allem Graus seines Wetterleuchtens, seines Sturms und des strömenden Regens und des schwefeligen zündenden Schlags (hier erst die Posaunen) zieht es dahin.

Natur und Menschen sind erfrischt, die Gefahr ist vorüber. Wieder ertönt die friedliche Schalmei des Hirten, von fern her antwortet durch die abendlichen Schleier



und über dem Brodem des erquickten Erdreichs hin das Waldhorn. Natur und Menschen bringen dem Herrn, der im Wetter segnend vorüberzog, das Opfer ihres Danks.

So hatte Beethoven die Natur geschaut und geliebt; und so hatt' er ihr sein Danklied gesungen. Es ist alles so einfach aus ihr genommen, ihr abgesehn und abgelauscht, so klar und folgerecht geordnet, dass man kaum begreift, wie es anders hätte kommen können. Es ist das Abbild der Natur, aber das beseelte, wie Beethoven es geschaut, empfunden, — „mehr Empfindung als Malerei,“ — in seine Seele genommen und aus ihr in voller Lebendigkeit wiedergeboren hatte. Das Bild wird ganz besonders in der oben mitgetheilten Einführung des Finale, „Hirtengesang“ überschrieben,

---

Musikanten oft schlafend spielen, zuweilen das Instrument sinken lassen und ganz schweigen, plötzlich erwachen, einige herzhafte Stösse oder Streiche aufs Gerathewohl, doch meist in der rechten Tonart, thun, um sogleich wieder in Schlaf zu fallen — in der Pastoral-Symphonie habe er „diese armen Leute“ zu kopiren versucht.“

räumlich, wie Mittel- und Hintergrund der Landschaftsmaler. Denn begreiflicher Weise ist es nicht der Gesang eines einzelnen Hirten; da und dort, näher und ferner erhebt sich das Lied; Alles athmet auf und dankt! das war auszusprechen.

Ungern begegnen wir gerade bei dieser lieblichsten der symphonischen Dichtungen unter den Zweiflern einem scharf- und freisinnigen Musiker, dem unerschrockenen Berlioz, der in unserer Schätzung zu hoch steht für ängstliche, sich selbst mystifizirende Kritelei. Seine Zweifel richten sich besonders gegen die zuletzt angeführte Stelle und gegen eine andere der Sturmscene, in welcher Violoncell und Kontrabass ihre Figuren tonisch und rhythmisch



ineinander zu wirren scheinen. Allerdings wollen sich Rhythmen von fünf Tönen mit Rhythmen von vier Tönen nicht zusammentreffend ordnen lassen, allerdings gerathen da g mit fis, a mit g, b mit a, c mit b in Widerspruch — und, setzen wir hinzu, die Figur der Kontrabässe (sie ist hier eine Oktav tiefer notirt, so wie sie ertönt) bleibt in der Luft hängen, sie erreicht nicht den Akkordton c, nach dem sie zielte.

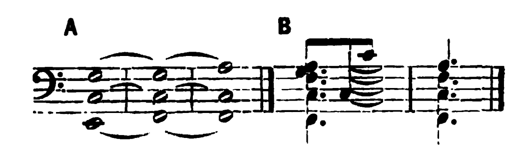
Berlioz sagt: . . . . „Muss man nach alledem durchaus von den Befremdlichkeiten der Ausarbeitung reden, denen man in diesem gigantischen Werke begegnet; von diesen Gruppen von fünf Noten in den Violoncellen gegen die Züge von vier Noten in den Kontrabässen, die sich einander reiben, ohne sich jemals zu einem wirklichen Einklang verschmelzen zu können? muss man diesen Einsatz der Hörner hervorheben, die den Dreiklang von C arpeggiren, während die Saiteninstrumente den von F festhalten? In der That, ich bin dazu nicht im Stande. Für eine Arbeit dieser Art muss man kalt erörtern; wie soll man sich des Rausches erwehren, wenn der Geist von einem solchen Gegenstand eingenommen ist?“ *)

---

*) Après cela, faudra-t-il absolument parler des étrangetés de style, qu'on rencontre dans cette oeuvre gigantesque; de ces groupes de cinq notes

Und warum soll man denn, fragen wir den Künstler Berlioz zurück, dieser Trunkenheit, diesem göttlichen Wahnsinn, wie die Alten die Poesie nannten, entsagen, um mit kaltem Blute zu erörtern, was nimmermehr mit kaltem Blute geschaffen ist und nimmermehr mit kaltem Blute gefasst werden kann? Der kalte Verstand sieht in diesen Quartolen und Quintolen zwei Tonreihen, die sich untereinander nicht vertragen; er fodert Verständlichkeit, eine ganz deutliche Tonreihe fis g a b c, weil . . . . ja dies Weil läuft weit hinweg vom Gegenstande, — weil, wenn man eine Tonreihe klar und deutlich vernehmen lassen will, man sie auch deutlich und klar geben muss. Aber will denn Beethoven die Tonreihe fis g a b c vernehmen lassen, und zwar klar und deutlich? er denkt nicht dran! Der Sturm mit seinem hohlen Gebrause tobt um ihn her und in ihm; den will — muss er toben lassen, und der Sturm weiss nichts von euren Tonleitern, der wühlt sich eine ganz besondre heraus und zwischen hinein, denn er ist kein Sturm in Frack und Manschetten, wie der aus Rossini's Wilhelm Tell. Das ist gar nicht der rechte Verstand! denn er versteht nicht, worauf es ankommt.

Ebenso steht es mit der Hirtenscene. Der Verstand unterscheidet, wenn er die harmonische Grundlage hervorhebt, erstens zwei Akkorde nach einander, c-e-g in den ersten vier Takten, und f-a-c in den folgenden vier Takten; dann zweitens wird er gewahr, dass der Ton g aus dem ersten Akkorde sich als Vorhalt von unten in den folgenden Akkord hineinzieht, so dass man bis zur Auflösung des Vorhalts, bis zum Fortschreiten des g nach a statt des Akkordes f-a-c die Vorhaltsgestalt f-g-c, wie hier bei **A**,



hört, die sich Takt 8 — oder vielmehr Takt 9 — ganz normal auflöst. In alledem liegt selbst für den abstrakten Harmoniker nichts Auffallendes. Nun aber tritt auf dem zweiten Schlage von Takt 8

des violoncelles, opposées à des traits de quatre notes dans les contrebasses, qui se froissent sans pouvoir se fondre dans un unisson réel? Faudra-t-il signaler cet appel des cors arpégeant l'accord de *ut*, pendant que les instruments à cordes tiennent celui de *fa*. En vérité, j'en suis incapable. Pour un travail de cette nature, il faut raisonner froidement, et le moyen de se garantir de l'ivresse, quand l'esprit est préoccupé d'un pareil sujet.

die zweite Violin mit f-a ein, auch die Bratsche fasst a, und jetzt findet sich drittens der Ton g, den das Waldhorn noch einmal ein Achtel lang angiebt, in Widerspruch mit dem Akkorde. Dieser Punkt, das Achtel g — oder wenn man will die drei Achtel bis zum folgenden a — ist der bedenkliche. Er ist oben bei **B** herausgestellt.

So wie wir jetzt die Sache fassen, ist also g ein Vorhalt, dessen Auflösung durch die dazwischengeschobenen c-c verzögert ist, dann aber erfolgt; nur trifft der Vorhalt mit dem vorgehaltenen Ton gleichzeitig zusammen. Beethovens Weg scheint ein andrer gewesen zu sein. Nach der rhythmischen Anordnung seines Satzes hätte die Vorhaltsgestalt f-c-g vier Takte lang festgehalten und erst mit dem Eintritt des fünften Takts nach f-a-c aufgelöst werden sollen; dann wäre die harmonische Gestaltung vollkommen klar gewesen Aus diesem Gesichtspunkte liegt das Befremdliche nicht in g, sondern in f-c. Wie man es auch nehmen will, der Widerspruch zwischen g und a ist klar.

Hätte Beethoven also sinnlichen Wohlklang und klare Auseinandersetzung der Harmonie gewollt, so hätt' er volle drei Achtel lang gefehlt. An das Alles hatt' er gar nicht gedacht. Er lauscht über die getränkt ruhende Flur hin der Hirtenschalmei, und von fern her, über die aufsteigenden Dünste und Nebel, in denen Alles zu schwanken scheint, tönt ihm das Horn aus dem Forst, vom Hügel hernieder. Das — das Alles fliesst ihm zu Einem Bilde zusammen,

Er hat wohl gethan.

Ihr versteht es nicht?

Wer den Dichter will verstehn,
Muss in Dichters Lande gehn.

Aus der Gesellschaft.

Wir haben den Dichter Beethoven auf einige Höhenpunkte seiner Kunst begleitet. Wie hat zur selben Zeit der Mensch Beethoven gelebt?

Glücklich findet sich ein Augenzeuge, der uns darüber belehrt, ein Mann von Geist, feiner Bildung, ein Musiker und dabei Kenner seiner Kunst, — Johann Friedrich Reichardt. Lassen wir manches Missverstehn dieses oder jenes Moments in Beethovens Schaffen ihm hingehn; was er daneben erzählt, überwiegt bei weitem die kleinen Missgefühle. Wir blicken durch seine hellen Augen in Beethovens Leben, wie es sich damals gestaltet hatte.

„Auch den braven Beethoven (schreibt Reichardt*) am 30. November 1808) hab' ich endlich ausgefragt und besucht. Man kümmert sich hier so wenig um ihn, dass mir Niemand seine Wohnung zu sagen wusste und es mir wirklich recht viel Mühe kostete, ihn auszufragen. Endlich fand ich ihn in einer grossen, wüsten, einsamen Wohnung. Er sah anfänglich so finster aus, wie seine Wohnung, erheiterte sich aber bald, schien eben sowohl Freude zu haben, mich wieder zu sehn, als ich an ihm herzliche Freude hatte, äusserte sich auch über Manches, was mir zu wissen nöthig war, sehr bieder und herzig. Es ist eine kräftige Natur, dem Aeussern nach cyklopenartig, aber doch recht innig, herzig und gut. Er wohnt und lebt viel bei einer ungarischen Gräfin Erdödy, die den vorderen Theil des grossen Hauses bewohnt, hat sich aber von dem Fürsten Lichnowsky, der den obern Theil des Hauses bewohnt und bei dem er sich einige Jahre ganz aufhielt, ganz getrennt**)."

Nachher findet Reichardt Beethoven in einem Liebhaberkonzerte. „Es freute mich sehr, sagt er, den braven Beethoven selbst da und sehr fetirt da zu sehen, um so mehr, da er die unselige hypochondrische Grille im Kopf und Herzen hat, dass ihn hier Alles verfolge und verachte. Sein äusseres störriges Wesen mag freilich manchen gutmüthigen lustigen Wiener zurückscheuchen, und Viele unter denen, die sein grosses Talent und Verdienst auch anerkennen, mögen wohl nicht Humanität und Delikatesse genug anwenden, um dem zarten, reizbaren und misstrauischen Künstler die Mittel zur Annehmlichkeit des Leben so anzubringen, dass er sie gern empfänge und auch seine Künstlerbefriedigung darin fände. Es jammert mich oft recht herzinnig, wenn ich den grundbraven, trefflichen Mann finster und leidend erblicke, wiewohl ich auch wieder überzeugt bin, dass seine besten originellsten Werke nur in

*) Vertraute Briefe.

**) Vom Zerwürfniss mit Lichnowsky (dem Fürsten) ist Th. I. S. 126, Anm. berichtet.

solcher eigensinnigen tief missmuthigen Stimmung hervorgebracht werden konnten."

Dann erzählt er aus einem Konzert der Pianistin Bigot: „Sie hatte eins der schwersten Konzerte und die allerschwersten bizarrsten Variationen von Beethoven über ein sonderbares Thema von acht Takten*) gewählt. Das ganze Konzert bestand nur aus lauter Musik von Beethoven, der ihr Heiliger zu sein scheint . . . zum Schlusse seine herkulische Ouverture zum Koriolan . . . . Mir kam dabei die Bemerkung, dass Beethoven sich selbst noch besser darin dargestellt als seinen Helden."

Unter dem 5. Dezember 1808 schreibt er: „Zu einem . . . . recht angenehmen Diner ward ich durch ein sehr freundliches herzliches Billet von Beethoven, der mich persönlich verfehlt hatte, zu seiner Hausdame, der Gräfin Erdödy, einer ungarischen Dame, eingeladen. Fast hätte mir die zu grosse Rührung die Freude verdorben. Denkt euch eine sehr hübsche, kleine, feine, fünfundzwanzigjährige Frau, die im fünfzehnten Jahre verheirathet wurde, gleich vom ersten Wochenbett' ein unheilbares Uebel behielt, seit den zehn Jahren nicht zwei, drei Monate ausser dem Bett hat sein können, dabei doch drei gesunde liebe Kinder geboren hat, die wie die Kletten an ihr hängen; der allein der Genuss der Musik blieb, die selbst Beethovensche Sachen recht brav spielt und mit noch immer dick geschwollenen Füssen von einem Fortepiano zum andern hinkt, dabei doch so heiter, so freundlich und gut — das alles machte mich schon oft so wehmüthig während des übrigens recht frohen Mahles unter sechs, acht guten musikalischen Seelen. Und nun bringen wir den humoristischen Beethoven an's Fortepiano und er fantasirt uns wohl eine Stunde lang aus der innersten Tiefe seines Kunstgefühls, in den höchsten Höhen und tiefsten Tiefen der himmlischen Kunst mit Meisterkraft und Gewandtheit herum, dass mir wohl zehnmal die heissesten Thränen entquollen, und ich zuletzt gar keine Worte finden konnte, ihm mein innigstes Entzücken auszudrücken. Wie ein innig bewegtes glückliches Kind hab' ich an seinem Halse gehangen."

Durch Reichardt erfahren wir auch von dem Einflusse, den Beethoven auf den Instrumentenbau seiner Zeit geübt, und erhalten dabei einen Wink über seine Spielweise. Streicher (erzählt Reichardt unter dem 7. Februar 1809) hat das Weiche, zu leicht

*) Es sind also die 32 Variationen, die wir Th. I. S. 81 erwähnt haben.

Nachgebende und prallend Rollende der andern Wiener Instrumente verlassen und auf Beethovens Rath und Begehr seinen Instrumenten mehr Gegenhaltendes, Plastisches gegeben, damit der Virtuose, der mit Kraft und Bedeutung vorträgt, das Instrument zum Anhalten und Tragen, zu den feinen Druckern und Abzügen mehr in seiner Gewalt hat. Er hat dadurch seinen Instrumenten einen grössern und mannigfaltigern Karakter verschafft, so dass sie jeden Virtuosen, der nicht blos das Leichtglänzende in der Spielart sucht, mehr wie jedes andre Instrument befriedigen müssen." — Wer (wie wir) Hummel oftmals gehört, der damals neben Beethoven der angesehenste Spieler war, durchaus fehlerlos, glatt, zierlich, fein, „leichtglänzend," oder wer sich aus seinen Kompositionen ein Bild von seiner Spielweise macht, wird aus dem Gegensatze der Instrumente den Gegensatz zwischen Beethovens und Hummels Spielweise erkennen*).

Vom Instrumentenbauer begleiten wir Reichardt in das Konzert, das Beethoven am 22. Dezember 1808 zu seinem Benefiz im grossen Theater an der Wien gab, nachdem er am 17. April und am 15. November in Konzerten zum Besten der öffentlichen Wohlthätigkeitsanstalten, welche in demselben Theater stattgefunden, eine Reihe seiner neuesten Orchesterwerke unter seiner persönlichen Direktion aufgeführt hatte. „Der arme Beethoven (schreibt Reichardt am 25.), der an diesem seinem Konzerte den ersten und einzigen Gewinn hatte, den er im ganzen Jahre finden und erhalten konnte, hatte bei der Veranstaltung und Ausführung manchen grossen Widerstand und nur schwache Unterstützung gefunden. Sänger und Orchester waren aus sehr heterogenen Theilen zusammengesetzt und es war nicht einmal von allen aufzuführenden Stücken, die alle voll der grössten Schwierigkeiten waren (alle von seiner Komposition), eine ganz vollständige Probe zu veranstalten möglich geworden .... Zuerst eine Pastoralsymphonie .... fünf Stücke" (Reichardt rechnet die fünf Sätze der Pastoralsymphonie als eben so viel besondre Tonstücke); „6tes Stück: eine lange italienische Scene; 7tes ein Gloria mit Chor und Solo's; 8tes ein neues Fortepiano-Konzert von ungeheurer Schwierigkeit, welches Beethoven zum Erstaunen brav in den allerschnellsten Tempi ausführte. Das Adagio, ein

*) Dass auch die älteren Instrumente ihre Vorzüge hatten, ist von Marx in der „Anleitung zum Vortrage Beethovenscher Klavierwerke" auf S. 24—27 erwiesen.

Meistersatz von schönem durchgeführtem Gesange, sang er wahrhaft auf seinem Instrumente mit tiefem melancholischen Gefühl, das auch mich dabei durchströmte — 9tes eine grosse, sehr ausgeführte, „zu lange“ Symphonie (C moll); 10tes ein Sanctus mit Chor und Solo; 11tes eine lange Phantasie, in welcher Beethoven seine ganze Meisterschaft zeigte, und endlich zum Beschluss noch eine Fantasie, zu der bald das Orchester und zuletzt sogar das Chor eintrat. Diese sonderbare Idee verunglückte in der Ausführung durch eine so komplette Verwirrung des Orchesters, dass Beethoven in seinem heiligen Kunsteifer an kein Publikum und Lokal mehr dachte, sondern drein rief, aufzuhören und von vorn wieder anzufangen. Du kannst Dir denken, was ich mit allen seinen Freunden dabei litt.“

Das Piano-Konzert, das Beethoven damals spielte, war (S. 85) das vierte, das aus G dur, die italienische Scene war die Th. I. S. 118 erwähnte „Ah perfido.“ Man sieht, wie viel Beethoven anzubieten gerathen fand, und wie viel Last und Verdruss er auf sich nehmen musste für eine Handvoll Gulden. Künstlers Erdenwallen!

Zuletzt schreibt Reichardt unter dem 31. Dezember 1808, 5. Januar und 6. März 1809 von Quartett- und anderer Musik bei Gräfin Erdödy. „Beethoven spielte ganz meisterhaft, ganz begeistert, neue Trio's*), die er kürzlich gemacht, worin ein so himmlisch kantabler Satz (im $^3/_4$ Takt und in As dur) vorkam, wie ich von ihm noch nie gehört, und der das Lieblichste, Graziöseste ist, das ich je gehört; er hebt und schmilzt mir die Seele, so oft ich dran denke.“ Dann, vom 5. Januar, „.... ein recht grossmusikalischer Abend bei der Gräfin Erdödy, wo Beethoven wieder neue herrliche Sachen spielte und wundervoll fantasirte,“ — und vom 6. März 1809, „.... wo neue ungeheure Sachen von Beethoven mit vieler Fertigkeit ausgeübt wurden.“

So erlebte Reichardt, der einst zu Glucks Füssen gesessen, der über Händel die tiefsten und feinsten Beobachtungen mitgetheilt, die bis heut' über ihn gegeben worden, an Beethoven einen neuen verjüngenden Lenz. Zur Ergänzung der Schilderung Reichardts lassen wir an dieser Stelle folgen, was der Hornvirtuose und Komponist Johann Friedrich Nisle in seinen Erinnerungen im Jahr 1829 für die Berliner Allg. Mus. Zeitung über Beethoven schrieb, den er um 1808 besuchte. Collin hatte ihn darauf aufmerksam gemacht, dass der Meister schwer zugänglich sei, und ihm empfohlen

*) Es sind die als Op. 70 herausgegebenen, der Gräfin Erdödy gewidmeten.

zu seiner Einführung einige Kompositionen von sich mitzunehmen; denn über Musik lasse er sich am ehesten noch sprechen. „Kaum trat ich in das Haus," erzählt Nisle, „wo Beethoven (ich glaube im dritten Stock) wohnte, so wusste ich auch, dass ich nicht fehlgegangen; schon umschwebte mich sein Genius; denn horch: „Es rauscht wie Glockenton und Orgelklang." Beethoven schien in voller Begeisterung mit den Tönen seines Pianoforte in lebhafter Unterhaltung. Nichts davon zu verlieren, wand ich mich langsam die Treppe hinauf; mir war's als bewegte sich das ganze Haus, trunken von seinem magischen Geistertanze. Plötzlich, wie in einer andern Welt, ward alles still. Ein Bedienter öffnete mir die Thür, und ging zurück. Beethoven stand am Fenster, den Rücken gegen die Thür gekehrt. „Guten Morgen, Herr von Beethoven." Keine Antwort. (Etwas stärker) „Guten Morgen, Herr von Beethoven." Keinen Laut, keine Bewegung.

„Das ist ein ächt Beethovenscher Anfang," dachte ich, „geheimnissvoll, die Tonart selbst noch ein Räthsel." Da kam der Bediente zurück und enträthselte: „Sie müssen stärker sprechen, Herr von Beethoven hört nicht gut." Doch eben drehte sich Letztrer um, und kam mir, weniger zerstreut, als ich geglaubt, entgegen. Seine Miene war ernst, aber keineswegs, wie oft der Fall, um damit imponiren zu wollen; seine Unterhaltung gefällig und einsichtsvoll. Collin hatte indessen Recht; er verlangte etwas zu sehen. Ein Stück (Marcia eroica gest. bei Brtk. Hrt. in Leipzig) erfreute sich seines Beifalls; er spielte es mit seinem bedeutungsvollen Vortrag nebst einigen andern Sachen, worinnen er die Stellen bemerkte, welche ihm genügten, und das Mangelhafte kurz und treffend beleuchtete. Jetzt verlor sich der Meister, meinen Wunsch ahnend, in seinem eignen Phantasiereich. Düstre Schwermuth, Erhabenheit, tiefe Empfindung wechselten öfters, gleichsam allen Ernst verspottend, schnell mit des Muthwillens leicht scherzenden Tönen. Ein lebhaftes, fugenartiges Allegro machte den Beschluss.

Man sagte mir, Beethoven habe in Wien Schüler, die seine Sachen besser wie er selbst ausführten. Ich musste lächeln. Freilich stand er als Spieler manchem Andern in Eleganz und technischen Vorzügen nach; auch spielte er seines harten Gehörs wegen etwas stark. Aber diese Mängel gewahrte man nicht, enthüllte der Meister die tiefern Regionen seines Innern. Und können denn Modegeschmack, Gewandtheit (die sich oft zu leerer Finger-Bravour herabwürdigt) für die Abwesenheit einer Beethovenschen Seele entschädigen? —

„Ach, liebe Leute“, dachte ich, „beherzigt doch endlich, was vor vielen Jahrhunderten schon unser grosser Lehrer sagte: „„Der Geist ist's, der da lebendig macht!““ —

So stand Beethoven, er selber in Verdriesslichkeiten und Ungemach aller Art versenkt, aber durchleuchtet und erhoben von der innern Flamme, als Licht- und Freudenbringer in der Mitte des Wiener Kunstlebens.

Man darf darum nicht meinen, dass seine Werke sogleich und allgemein gebührende Anerkennung gefunden hätten. Die erste Aufführung der Pastoral-Symphonie, der C moll, der Fantasie mit Orchester und Chor, des Klavierkonzerts hatte (wie schon Reichardt andeutete) am 22. Dezember 1808 bei sehr leerem Hause stattgefunden; wer weiss, was für Bälle oder Belustigungen gerade die Köpfe der leichtblütigen Wiener verdreht hatten, die nach Art aller Südländer des wärmsten Enthusiasmus, aber auch des leichtfertigsten Vergessens fähig sind. Ueberhaupt schwebte über diesem denkwürdigen Konzerte ein Unstern. Schon die Gewinnung einer Solosängerin für die italienische Arie Ah perfido hatte grosse Schwierigkeit verursacht. Die Milder hatte sich geneigt gezeigt, hatte aber auf Wunsch ihres Verlobten Hauptmann, der von Beethoven beleidigt war, zurücktreten müssen. An ihrer Stelle trat im Konzert Fräulein Kilitzky auf, die später berühmte Sängerin Frau Schulze. Damals war es ihr erstes öffentliches Debut, das sehr misslich ausfiel wegen der Befangenheit der jungen Dame. — Mit dem Orchester hatte Beethoven schon in den Proben ärgerliche Auftritte, die, wie Röckel erzählt, schliesslich dazu führten, dass die Musiker sich während der Einübung der Stücke seine Gegenwart verbaten. Die Aufführung war nach den übereinstimmenden Berichten der Referenten sehr unvollkommen, besonders die Chorfantasie verunglückte. Reichardts Schilderung ist durchaus der Wahrheit gemäss. Das Publikum spendete den grossartigen Werken, die ihm vorgeführt wurden, nur geringen und lauen Beifall. Sie erregten mehr Ueberraschung und Staunen als Enthusiasmus. Vielleicht war den Hörern des Gewaltigen und Neuen auf einmal zu viel geboten. Ihn kümmerte das wenig. War er ja einmal in übler oder spöttischer Laune, so nannte er das Publikum, besonders das rege Völkchen oben auf der Gallerie des Theaters: „die Opferthiere,“ — ein Ausdruck aus der musikalischen Zeitung, in welcher gelegentlich einmal die scharrenden, stampfenden Insassen jenes Käfigs so genannt wurden, als sie mit ihrem Lärm einen Fremden im Theater erschreckt hatten.

War er dann Abends in seiner Zeitungsstube, und die Freunde hatten sich an ihn gemacht und plauderten vom Tilsiter Frieden und der göttlichen Pastoralsymphonie, in der nur leider das Fagott aus dem Takte gekommen, und vom neuerfundenen Königreich Westfalen, wo die Kammerherrn weissseidne Schuhe trügen und silberne Helme die Leibwächter des kleinen Jerome, der sich täglich in Fleischbrühe und Wein bade, dann hatte Beethoven längst „auf alles vergessen,“ wie der Wiener sagt, hatte schon ganz andere Gedanken und nicht recht hingehört. Dann fuhr er wohl unversehens mit dem Ausruf „Also aus Bremen!“ hinein. Das war wieder eins seiner Stichworte aus der musikalischen Zeitung.

Der wackere Benda nämlich war einmal nach Dessau gerathen, und dort hatte der Musikdirektor Rust ihm als Kunstgenoss die Honneurs gemacht und ihn zu einem splendiden Mittagsmahl geladen. Er floss, wie es seine Art war, über von rührungsvollen Ergiessungen über die Ehre . . . . . und die Freude . . . . . und die schönen Empfindungen, die sich in der göttlichen Musik ausdrücken lassen. Benda liess sich's unterdess schmecken, besonders den Wein, und um doch auch was zu sagen, fragte er Rust, woher er diesen Wein beziehe. „Aus Bremen, werthgeschätztester Herr Konzertmeister!“ war die Antwort. Nach Tische ging's über die Wiesen nach dem Park von Luisium, und immerfort, über den grünen Wall hin. Unter den prächtigen Eichen zählte der gute Rust lang und breit alle seine schönen Gefühle her und alle Krankheiten seiner Frau. Benda dachte daneben, wer weiss an was, bis er über seine Unachtsamkeit erschrak. Er hatte nichts gehört, — wovon war doch die Rede? . . . . . ja, vom Wein! „Also aus Bremen!“ fiel er mitten hinein in Rust's Herzensergiessungen.

Gab es nun auch einmal ein leeres Haus und war der Ertrag eines Konzertes auch gering (die Kosten des 22. Dezembers für Kopiatur der Stimmen und Verstärkung des Chors und Orchesters betrugen 1300 Gulden), im Ganzen und Grossen machten sich seine Kompositionen immer mehr geltend; das bewies schon der Andrang der Verleger und die Steigerung des Honorars. Besonders die Wiener aller Klassen liessen es, wie ihre gute Art ist, soweit sie ihn nur zu fassen vermochten, an Verehrung und Liebe nicht fehlen. Namentlich waren es die Häupter des österreichischen Adels (Th. I. S. 123), der in bevorzugter Lage sich stets der Musik beflissen gezeigt hat, die sich um Beethoven bewarben, ihre Salons mit der

Gegenwart dieses „Genies“ zieren und beleben wollten und ihm auf jede Weise huldigten.

Er gefiel sich in diesen Kreisen, wo allerdings damals feine Bildung, Liebe und Bethätigung für Musik vorzugsweis' ihren Sitz hatten. Ja, es scheint, als sei er in dieser Zeit weniger ungeberdig gewesen, als einst beim Antritt seiner Laufbahn, da seine Anerkennung noch nicht allgemein war. Da war es vorgekommen, dass während seines Spiels ein junger Offizier mit der Dame seines Herzens in ein angelegentliches Geflüster gerathen war. Beethoven warf ein Paar finstere Blicke hin, sprang dann plötzlich auf, murrte: „Vor solchen Schweinen spiel' ich nicht!“ und riss auch seinen jungen Schüler Ries mit sich aus dem Salon fort. Jetzt liess er sich zu den Assembléen der Fürsten und Grafen willig herbei, und wenn die schöne Gräfin Fuchs ihn unter Theetassen-Geklapper und dem Serviren der Lakaien mit holdem Lächeln bat: „Nun, lieber Beethoven, spielen Sie uns doch etwas“ — so that er's Sie soll sehr schön gewesen sein*), — und Künstler sind gegen Schönheit schwach. An Gleichenstein schreibt er 1808?: „Gegen Mittag komme ich zum Wilden Manne im Prater, ich vermuthe, dass ich dort keine wilden Männer, sondern schöne Grazien finden werde und dafür muss ich mich noch erst harnischen.“

Sogar für das Vergnügen des Tanzes war Beethoven in diesen Kreisen nicht unempfindlich; noch lieber genoss er es aber auf den beliebten Maskenbällen. Hier suchte ihn einst Ries auf und war sicher, ihn zu treffen. So gern übrigens Beethoven tanzte, gelang es ihm doch nach Ries' Versicherung nie, im Takt zu tanzen. Sehr begreiflich. Der Tanz fodert arithmetisch abgezähltes Gleichmass des Takts, Beethovens Rhythmus aber ist der lebendig aus dem Inhalt entsprungne, der zunächst im Accente sich erweist und die Bewegung nach Inhalt und Accent ordnet.

---

*) J. F. Reichardt erzählt in seinen vertrauten Briefen (27. März 1809) von einem Töchterchen der Gräfin: „Ein kleines allerliebstes zweijähriges Kind der Gräfin, der zierlichen Mutter an Gestalt, Bildung und Grazie gleich, wurde durch den angenehmen lustigen Gesang (ein tyroler Sängerchor liess sich hören) so belebt und beseelt, dass es gar wunderhübsch in zierlichen Sprüngen und Attitüden stundenlang sich bewegte . . . . Es geht doch fast kein Anblick über den eines schönen frohen Kindes.“

Da hätte nun Beethoven der Mutter widerstehn sollen! hinter der zierlichen Gestalt verschwanden all' die grossen Lakaien und Theebretter; er spielte etwas.

In alle diese Vergnüglichkeiten fiel plötzlich ein Ereigniss von Bedeutung hinein. Jerome Napoleon, eben König von Westfalen geworden, hatte von Beethoven gehört, dass er ein „distinguirter“ Musiker sei. Der Ruf — denn schwerlich hatt' er, der die kleinen, süsslichen Notturno-Duette Blangini's über alles liebte, Sinn für Beethovens Musik — der Ruf bestimmte ihn, Beethoven gegen Ende 1808 durch den Königl. Westfälischen obersten Kammerherrn Grafen Truchsess-Waldburg antragen zu lassen, mit einem Gehalte von 600 Dukaten in Gold und mit einer Reisevergütigung von 150 Dukaten als Kapellmeister nach Kassel zu kommen. Jedenfalls hat er damit bessern Willen für den grossen Künstler bewiesen, als der österreichische und alle übrigen Höfe von Deutschland.

Das Anerbieten mochte damals verlockend erscheinen, wir müssen es heute als eine gefährliche Versuchung betrachten, der Beethoven nicht ohne Schädigung gefolgt sein würde. Wir haben erfahren, wie schnell das hochaufgebaute Napoleonische Wesen zusammenfallen musste und können ermessen, welche üble Rolle der durch und durch deutsche — obenein rettungslos ertaubende Beethoven an jenem französischen Hofe gespielt haben würde. Beethoven selbst empfing den Antrag unzweifelhaft mit sehr gemischten Gefühlen. Einem Fürsten verächtlichster Art, einem Geschöpf Napoleons, den er jetzt so gründlich hasste, wie er ihn einst verehrt, sollte er seine Dienste widmen? dafür sein zweites Vaterland aufgeben, die Stadt, in der er die Freundschaft und Anerkennung edler Menschen gefunden, das Herz der musikalischen Welt verlassen? Dagegen sträubte sich in ihm Patriotismus, Dankbarkeit, Künstlerthum. Andererseits aber gewährte jener Ruf, zu dem er nicht den geringsten Schritt gethan, dem Künstler die erste Aussicht auf eine gesicherte Existenz, die er bisher vergebens erstrebt hatte. Er hatte das achtunddreissigste Lebensjahr vollendet und noch nicht erreicht, was mittelmässigere Berufsgenossen längst besassen. „Jetzt lebt wohl,“ schreibt er schon 1803 an den Verleger Hofmeister, „ich kann Euch nichts anders wünschen, als dass es Euch herzlich wohl gehe, und ich wollte Euch Alles schenken, wenn ich damit durch die Welt kommen könnte, aber bedenkt nur, Alles um mich ist angestellt und weiss sicher, wovon es lebt, aber du lieber Gott, wo stellt man so ein parvum talentum com ego an den Kaiserlichen Hof?“ Noch 1807 hatte er um Anstellung als Opernkomponist gebeten und war abschläglich beschieden worden. Nun plötzlich diese glänzende Berufung, verlockend durch die ge-

botene Besoldung und die geringen Verpflichtungen, die mit seiner Stellung verbunden sein sollten. „Nichts dafür zu thun — so schrieb er darüber — als die Konzerte des Königs zu dirigiren. welche kurz und eben nicht oft sind. Nicht einmal bin ich verbunden eine Oper, die ich schreibe, zu dirigiren. Aus Allem erhellt, dass ich dem wichtigsten Zwecke meiner Kunst, grosse Werke zu schreiben, ganz obliegen kann, — auch ein Orchester zu meiner Disposition.“

Während ihn Erwägungen dieser Art zwischen Ja und Nein schwanken liessen, erwachte der Wiener Adel zum vollen Bewusstsein der Lage. Zunächst griffen die näheren Freunde, besonders Ignaz von Gleichenstein und die Gräfin Erdödy ein, setzten die vornehmen Musikfreunde Wiens vom drohenden Verlust in Kenntniss und bewirkten dadurch, dass drei derselben, Erzherzog Rudolf, Beethovens Schüler, und die Fürsten Joseph Lobkowitz und Ferdinand Kinsky, zusammentraten, um zur Fesselung Beethovens an Wien nach ihren Kräften das zu leisten, was eigentlich wohl dem Oberhaupte des Staats obgelegen hätte. Sie sicherten Beethoven, so lange er keine feste Anstellung im Lande habe, einen Jahrgehalt von 4000 Gulden in Bankzetteln, unter der einzigen Bedingung, dass er Oesterreich nicht verlasse, höchstens „auf Fristen, welche Geschäfte oder der Kunst Vorschub leistende Ursachen veranlassen könnten, wovon aber die hohen Kontribuenten verständigt und womit sie einverstanden sein müssten“ — so heisst es im schriftlichen Vertrag vom 1. März 1809 (Schindler I. 167). Kinsky trug 1800, Rudolf 1500, Lobkowitz 700 Gulden bei. Ausserdem ward (wie Reichardt unter dem 27. März 1809 mittheilt) festgestellt: „sobald der Erzherzog (Rudolf) in den Besitz seines Bisthums tritt, wird er den grossen Künstler ganz als Kapellmeister an sich attachiren“. Beethoven vertraute, lehnte den Antrag aus Kassel ab und blieb Wien erhalten. Hoch erfreut über diese Wendung schreibt er: „Du siehst, mein lieber guter Gleichenstein, aus Beigefügtem (das Dekret über die Rente), wie ehrenvoll nun mein Hierbleiben für mich geworden — der Titel als Kaiserl Kapellmeister kömmt auch nach — etc.“

Aber der Titel kam nie, weder von Rudolf noch vom Kaiser, und dass es nichts Festes auf Erden gebe, sollte Beethoven auch an seiner Rente gründlich erfahren.

Betrachtet man die Erledigung der Berufungsangelegenheit vom rein pekuniären Standpunkt, so hatte Beethoven — die That der drei Fürsten in Ehren — eine besonders glänzende Situation

damit nicht gewonnen. 600 Dukaten, d. h. ungefähr 6480 Mark, hatte man ihm von Kassel aus geboten; dafür erhielt er nun 4000 Gulden in Bankzetteln, eine Summe von schwankendem Realwerth. Die stetige Zunahme der Staatsschuld Oesterreichs hatte seit Anfang des Jahrhunderts den Papiergulden allmählich weit unter seinen Nennwerth sinken lassen. Am ersten März 1809, dem Tage des Vertrages, galt ein Papiergulden noch nicht halbsoviel wie ein Silbergulden (2,48 = 1), jene 4000 Bankzettel repräsentirten also etwa 1612,9 Gulden in Silber = 3387 Mark. Nun brach wenige Wochen nachher der Krieg mit Frankreich aus, und der Kurs des Papiergeldes wird in Folge dessen schlechter als je gewesen sein. Angesichts dieser prekären Lage, da die Kriegswolken sich der Hauptstadt näherten, wird denn auch Beethoven höchst bedenklich über den Schritt, den er gethan und schreibt (etwa im Frühling 1809) an den Grafen Brunswyck: „O unseliges Dekret, verführerisch wie eine Sirene, wofür ich mir die Ohren mit Wachs hätte verstopfen sollen lassen und mich festbinden, um nicht zu unterschreiben, wie Ulysses. Wälzen sich die Wogen des Krieges näher hieher, so komme ich nach Ungarn; vielleicht auch so — habe ich doch für nichts als mein elendes Individuum zu sorgen, so werde ich mich wohl durchschlagen.“* Aber er hatte einmal Ja gesagt und musste nun die Folgen tragen, und auch den Kriegsdrangsalen sollte er nicht ganz entrinnen.

Schon am 10. Mai erschien der Feind vor den Thoren Wiens und begann, da die Kapitulation abgelehnt wurde, von Süden her seine Batterien spielen zu lassen. Beethoven, der damals in der Wallfischgasse, nicht weit vom Kärnthnerthor, einem den Geschossen der Feinde zunächst ausgesetzten Stadttheile wohnte, flüchtete zu seinem Bruder Kaspar in die Rauhenstein-Gasse und brachte, wie Ries berichtet, die meiste Zeit in einem Keller zu, wo er noch den

*) Der Brief ist ohne Datum und Jahreszahl. Thayer (III, 200) will ihn in das Jahr 1812 setzen, während man bisher das oben angegebene Jahr annahm. Thayers Gründe haben mancherlei für sich, nur eine Schwierigkeit lassen sie unberücksichtigt oder beseitigen sie in unzutreffender Weise. Beethoven nennt den Krieg, dessen Annäherung an die Hauptstadt er fürchtet, in einer der citirten unmittelbar vorangehenden Stelle einen „unglückseligen“. Damit kann er unmöglich auf „jene (wie Thayer meint) Bewegung Napoleons, welche schliesslich zu dem verhängnissvollen Einfalle in Russland führte“, anspielen. Oesterreich lebte damals im tiefsten Frieden mit Frankreich, mit dem es im März 1812 sogar ein Bündniss schloss, ohne wesentlichen Antheil an dem Kriege gegen Russland zu nehmen.

Kopf mit Kissen bedeckte, „um ja nicht die Kanonen zu hören.“ Glücklicher Weise dauerte diese Lage nicht lange; denn schon am folgenden Tage wurde die gar nicht vertheidigungsfähige Stadt übergeben. Aber nun erst kam der Druck des Feindes über sie. Abgesehen vom rapiden Emporwachsen einer Theuerung, welche die Folge mangelhafter Zufuhr und gesteigerter Konsumtion war, wurde Wien mit bedeutenden Kontributionen von Lebensmitteln, Kriegsbedarf und baarem Gelde heimgesucht. Ein vom Feinde auferlegtes Zwangsdarlehn traf alle Bewohner der Stadt und Vorstadt, die Hausbesitzer mussten ein Viertel des Miethsertrages hergeben, die Miether ihren Miethszins mit einer gewissen Quote desselben versteuern. Auch Beethovens Kasse wurde in dieser Zeit der Noth stark in Anspruch genommen, und das bei sehr unregelmässig fliessenden Einnahmen. Auch die Zahlung des Jahrgehaltes scheint vorläufig sistirt worden zu sein, da der Hof und der Adel noch vor dem Einrücken des Feindes die Stadt verliess. Beethoven war einsam zurückgeblieben; abgeschnitten von aller Verbindung mit seinen Gönnern, war er gesellschaftlich eine Zeit lang ganz vereinsamt, konnte er nicht einmal seine unschuldigste Freude, die er im Verkehr mit der Natur zu suchen pflegte, geniessen; denn die Stadt war nach aussen gänzlich abgesperrt, selbst die Parks, der Prater und der Augarten blieben bis Ende Juli geschlossen. Damals erlahmte auch seine Produktion für einige Zeit. In der Hitze des Sommers zwischen den engen Mauern der Stadt eingeschlossen, ohne den belebenden Odem frischer Landluft schwang er sich höchstens zu studienartiger Thätigkeit auf. Er benutzte die Zeit der Musse zu einer Zusammenstellung musik-theoretischer Lehren aus Werken von P. E. Bach, Türk, Kirnberger, Fux, Albrechtsberger, die er später als Materialien zum Generalbass und Kontrapunkt im Unterrichte des Erzherzogs Rudolf zu verwenden beabsichtigte. Die Früchte dieser Arbeit fanden sich bekanntlich später in seinem Nachlasse und bildeten die Grundlage des Seyfriedschen Buches „Beethovens Studien aus Haydn und Albrechtsberger“, das sich im wesentlichen (S. Th. I. S. 25) als eine Mystifikation des Publikums erwiesen hat. Eine kleine Freude ward ihm in dieser Zeit durch äussere Anerkennung seines Schaffens von Seiten des Auslandes zu Theil. Im August nämlich erhielt er ein amtliches Schreiben aus Amsterdam, durch welches er in Kenntniss davon gesetzt wurde, dass er zum korrespondirenden Mitgliede der holländischen Akademie der Wissenschaften, Literatur und schönen Künste

ernannt sei. Mit welchen Gefühlen er am 8. Septbr. in einem von der Hoftheater-Direktion veranstalteten Wohlthätigkeitskonzerte seine Eroica geleitet haben mag, ist schwer zu sagen. Einst hatte er die Symphonie als Idealbild eines Helden und Befreiers der Menschheit, wie er ihn sich in Napoleon verkörpert gedacht hatte, geschaffen, nun residirte derselbe Napoleon in nächster Nähe, in Schönbrunn, aber als herzloser Eroberer und Tyrann, und die Symphonie ertönte vor den Ohren seiner Schergen und Generale die seine abenteuernde Kriegswuth emporgehoben hatte. Ob Beethoven bei der Wahl gerade dieses Werkes, des Denkmals bitterer Täuschung, betheiligt war, wissen wir nicht, wenn er sich aber herbeiliess, die Aufführung persönlich zu dirigiren, so mag er doch eine gewisse ebenso sehr gegen sich selbst wie gegen das Bonapartethum gerichtete ironievolle Genugthuung empfunden haben, indem er der Wirklichkeit ihr Gegenbild zur Seite stellte.

Es kam der Herbst heran und mit ihm der traurige Frieden von Schönbrunn, der zu den ungeheuren Opfern und Drangsalen des Krieges über Staat und Bürger Oesterreichs neue Noth brachte. Auch das Schicksal der Rente die Beethoven beziehen sollte, gestaltete sich immer trüber Jene Bankzettel, in denen die Zahlung der Rente erfolgte, begannen in Folge der Verhältnisse den Karakter eines Scheingeldes anzunehmen. Die Fluth des Papiergeldes, für welches keine oder nur sehr ungenügende Deckung an Edelmetall vorhanden war, betrug gegen 900 Millionen. Die Regierung entschloss sich, sämmtliche Silber- und Goldgeräthe zur Münze einliefern zu lassen, aber indem sie erlaubte, die dafür ertheilten „Interimsscheine“ als Zahlungsmittel zu benutzen, schuf sie ein neues Papiergeld zum Schaden des alten. Zwar suchte sie den Kurs des letzteren zu halten, indem sie das Verhältniss des Silberguldens zum Papiergulden wie 3 zu 1 festsetzte, aber sie konnte nicht hindern, dass im Privatverkehr der Werth des letzteren in jedem einzelnen Falle nach Willkür verringert wurde und somit die Vertheuerung aller Lebensbedürfnisse unaufhaltsam stieg. Daran vermochte auch die friedlichere Gestaltung der Beziehungen zu Frankreich, mit dessen Kaiser das Haus Habsburg im Jahre 1810 eine Heirath schloss, und das in Folge davon anfangs sich einstellende grössere Vertrauen nichts Wesentliches zu ändern. Als Massstab für die Theuerung ist die Thatsache bezeichnend, dass im November 1810 ein Klafter Holz 90 Gulden in Papier und das Zerkleinern desselben 10 kostete, dass man im Dezember ein Moratorium auf

alle Zahlungen erlassen musste, weil, wie es in dem Edikt (cf. Häussers Deutsche Gesch. III, 458) hiess, die Konventionsmünze (Silber oder neuerdings ausgegebene Scheine) eine solche Seltenheit erlangt hätten, dass die Verpflichtung darin Zahlung zu leisten, zu einem völligen Ruin aller Vermögensverhältnisse führen müsse. Alles vergebens. Der Werth des Bankzettels gegen baares Geld soll zeitweise wie 1 zu 10 sich verhalten haben, jedenfalls war er durchschnittlich im Jahre 1810 = 1 : 4, d. h , um auf Beethovens Einkommen zurückzugehen, Beethoven hatte besten Falles statt der ihm zugesicherten 4000 Gulden nur 1000.

Der Hauptschlag aber traf ihn durch das unheilvolle Finanzpatent vom 15. März 1811, welches, um die Fluth des hypothekarischer Deckung entbehrenden Papiergeldes (1060 Millionen) zu vermindern, den Nominalwerth des Papierguldens auf ein Fünftel herabsetzte und eine Frist von einem Jahre bestimmte, innerhalb deren die alten Zettel gegen sogenannte „Einlösungsscheine", immer fünf alte gegen einen neuen Papiergulden, eingezogen sein sollten. Schindler, dem wir in Auffassung der Sache in der vorigen Auflage theilweise gefolgt sind, nimmt irriger Weise an, dass der Jahresgehalt Beethovens dadurch auf 800 Gulden reduzirt sei. Er übersieht, wie Thayer mit Recht entgegnet, dass das Patent von einer Bestimmung begleitet war, nach welcher die Schuldverpflichtungen der Vergangenheit zwischen österreichischen Unterthanen nach dem Silberwerthe bemessen werden sollten, welchen der Bankzettel am Tage des Kontrakts gehabt hatte. Nach der dem Patente angehängten Tabelle also, welche den Kurs des Papiers von 1799 bis zum März 1811 von Monat zu Monat nachweist, hatte Beethoven ein gesetzliches Anrecht auf 1619⁹/₁₀ in Einlösungsscheinen, da an dem Vertragstage, dem 1. März 1809 der Silbergulden gleich 2,48 Bankzetteln gewesen war. Höhern Werth hatte seine Rente auch im Jahre 1809 nicht gehabt, aber die verhängnissvolle Folge des Patents war, dass er jetzt auf diese Summe gesetzlich für alle Zeiten herabgekommen war, während er beim Schliessen des Vertrages noch die Hoffnung auf allmähliche Annäherung seines Papiers an den Werth des Silbergeldes hatte hegen können. Wenn man nun bedenkt, dass jene 4000 Gulden Rente eine Entschädigung für die von Kassel aus gemachten Anerbietungen hatten sein sollen, so wird man zugeben, dass in diesem Falle die Billigkeit dem Gesetze vorangehen musste, und es Beethoven nicht verargen, wenn er sich an alle drei Gönner mit der Bitte wandte,

ihm künftig die zugesicherte Summe in Einlösungsscheinen zahlen zu lassen — die freilich bei der allgemeinen Panik auch nur mit Misstrauen angesehen wurden und ihren gesetzlichen Werth ebenfalls bald einbüssten*). Der Erzherzog beeilte sich, seinem Lehrer, dessen Zeit er so vielfach auf Kosten des Schaffens in Anspruch nahm, urkundlich den ihn treffenden Antheil von 1500 Gulden in Einlösungsscheinen zu bewilligen. Ein Gleiches that Lobkowitz und versprach auch Kinsky, nur vermochte Letzterer seine Einwilligung nicht mehr auf rechtsgültige Weise zu beglaubigen, da er inzwischen plötzlich (3. November 1812) in Folge eines Sturzes vom Pferde starb. Beethoven wandte sich an die den Künstler hoch verehrende Gemahlin des Verstorbenen, welche die Billigkeit seines Verlangens vollkommen einsah, in freier Verfügung jedoch ihrer Kinder wegen durch die Obervormundschaft beschränkt war. Diese Behörde aber widersetzte sich den Ansprüchen Beethovens, obwohl er sie durch zwei glaubwürdige Zeugen, den Offizier Varnhagen von Ense und den Professor Oliva unterstützen konnte, denen der Fürst „unter den grössten Lobsprüchen für Beethoven“ in Prag die bestimmte Zusage gemacht, dass er bei seiner Rückkehr nach Wien dem Kassirer die nöthige Anweisung gemäss den Beethovenschen Wünschen geben werde. So entspann sich denn ein ärgerlicher Prozess, der sich mehrere Jahre hinzog, natürlich unter Sistirung aller Zahlungen aus dem Kinskyschen Gehalte, ein Prozess, in den Beethoven in Anhänglichkeit an die verehrte Fürstin und in dankbarer Erinnerung an den verstorbenen Wohlthäter höchst ungern und mit schwerem Herzen eintrat. Wie sehr der Streit ihn belästigte, verdross, bekümmerte, das erfahren wir aus den die An-

*) Die Einlösungsscheine stellten das Kourantgeld des Landes dar (Wiener Währung), in dem künftig alle Zahlungen geleistet werden sollten. Man versprach die Summe von 212 Millionen ($^1/_5$ von 1060) nicht zu vermehren, sah sich aber schon 1813 durch den Krieg zur Ausgabe neuen Papieres, sogenannter „Anticipationsscheine“, genöthigt im Betrage von 466 Millionen. Die ganze Summe des umlaufenden Papiergeldes betrug also nach dem Frieden gegen 700 Millionen, deren Kurs namentlich in den Jahren 1815 und 1816 sehr starken Schwankungen unterlag.

Die Einlösungsscheine aber waren schon im Jahre 1812 theilweise entwerthet. Kinsky gab Beethoven am 9. Juli 1812 auf rückständige Gelder eine Abschlagssumme von 60 Dukaten, die er gleich 600 Gulden Wiener Währung rechnete. 60 Dukaten = 576 Mark = 600 Gulden W. W., d. h. da der Silbergulden etwa gleich 2 Mark ist, auf einen Silbergulden kamen 2,08 Einlösungsscheine.

gelegenheit betreffenden Briefen an die Fürstin, den Erzherzog, den Rechtsanwalt Kanka*) und an die Gerichtsbehörde in Prag. Dazu kam, dass Fürst Lobkowitz in finanzielle Verlegenheiten gerieth und eine Zeit lang (vom 1. September 1811 bis 19. April 1815) mit seinen Zahlungen ganz in Rückstand blieb. Freilich war Beethoven in seinem Denken und Fühlen unabhängig genug, um solche Zeiten zuweilen auch launig aufzufassen. So schreibt er an den Erzherzog im Dezember 1814: „Was Fürst Lobkowitz anbelangt, so pausirt er noch immer gegen mich, und ich fürchte, er wird nie mehr richtig eintreffen — und in Prag (du lieber Himmel, was die Geschichte von Fürst Kinsky anbelangt) kennen sie noch kaum den Figuralgesang; denn sie singen in ganz langen langsamen Choralnoten, worunter es welche von 16 Takten [musical note] giebt" (Beethoven spielt auf den langsamen, umständlichen Prozessgang an). — „Da sich alle diese Dissonanzen scheinen sehr langsam auflösen zu wollen, so ist's am besten, solche hervorzubringen, die man selbst auflösen kann — und das Uebrige dem unvermeidlichen Schicksal anheimzustellen." Endlich am 18. Januar 1815 kam in der Kinsky'schen Sache die Entscheidung, durch welche ihm lebenslänglich 1200 Gulden in Einlösungsscheinen, vom Todestage des Fürsten an zahlbar, nebst 2479 Gulden an rückständigen Geldern zuerkannt wurden. Weniger glücklich löste sich die andere Frage. Zwar wurden auch die Lobkowitzschen Zahlungen bald darnach wieder flüssig, nachdem Beethoven durch gerichtliche Entscheidung vom 19. April 1815 eine Pension von 700 Gulden in Einlösungsscheinen nebst einer einmaligen Nachtragssumme von 2508 Gulden zuerkannt war, blieben aber nach dem Tode des Fürsten, der am 16. Dezember 1816 erfolgte, ganz aus, da die Hinterlassenschaft wiederum mit Sequester belegt wurde. Ein desshalb angestrengter Prozess wurde zu Ungunsten Beethovens entschieden. So blieben denn Beethoven in Summa 2700 Gulden in Einlösungsscheinen = 1080 Gulden C. M.

*) An Kanka, den Kurator der Kinskyschen Erben, später auch des Lobkowitzschen unter Sequester gestellten Vermögens gewann Beethoven einen treuen Freund, der gewissenhaft in seinen Pflichten als Verwalter, doch ein den Billigkeitsrücksichten entsprechendes Arrangement anzubahnen und beide Parteien dafür zu gewinnen wusste. Beethoven blieb ihm dafür von Herzen dankbar. Das Finanzpatent betreffend schreibt Kanka noch am 4. Juli 1859, 90 Jahre alt, dass Beethovens „Subsistenz durch dasselbe auf das Empfindlichste beeinträchtigt und sein ferneres Bleiben in Wien unmöglich gemacht sein würde."

Silber = 720 Thlr. Da auch dieses Papier, wie oben angedeutet, Schwankungen unterworfen war, so wurde jene Summe später in eine Silberrente umgewandelt, die freilich dem Nominalbetrage der Papierrente bei Weitem nicht entsprach; Rudolf zahlte 600, die Kinsky'schen Erben 300 Gulden in Silber. Genug, von den 4000 Gulden blieben endlich 900 übrig, etwa 600 Thaler: dafür — so musste man damals die Sache betrachten — hatte er einer Anstellung mit 600 Dukaten Jahrgehalt entsagt. Zur Erhebung dieser Rente musste er, alles von Rechtswegen, noch ein jährliches Lebenszeugniss beibringen. Allerdings konnte das Zeugniss, das die ununterbrochene Reihenfolge seiner Werke von seinem Leben ablegte, amtlich nicht genügen. Ihm war aber das ewige Beweisen, dass er wirklich noch nicht todt sei, sehr zuwider; gewöhnlich liess er die Sache durch einen Bekannten besorgen. Einmal schrieb er in dieser Angelegenheit an Schindler ganz lakonisch: Lebenszeugniss: der Fisch lebt; vidi Pfarrer Romualdus; Schindler wusste, was geschehn solle. Der Ausdruck Fisch erinnerte in lustiger Selbstironie an sein unendliches Waschen und Baden.

Dies die Geschichte der einzigen nominell bestimmten Einnahme, die ihm im Leben geworden. Der Zuschuss von 600 Gulden, den ihm einst Lichnowsky gewährt, hatte wahrscheinlich seit dem Zerwürfniss von 1806 aufgehört, der kaiserliche Hof als solcher hat nie das Geringste für den grossen Meister gethan. So wenig erbaulich diese Geschichte ist, wir müssen doch im Namen der Kunst und des innern Lebensglückes Beethovens wiederholen, was wir oben gesagt: Er hatte das bessere Theil erwählt, als er in Wien zu bleiben beschloss. Stellen wir uns vor, wie entwürdigend die Verbindung mit dem Kasseler Hofe auf einen Mann von der Begabung eines Johannes Müller gewirkt. Und sind wir auch sicher, dass Beethovens grader, wahrheitsvoller Sinn sich nie verleugnet haben würde: Beethoven hätte in einem Kreise, der aus verworfenen und feilen Menschen bestand, das Gefühl tiefer Erniederung mit sich getragen, und die Folge wäre wahrscheinlich doch baldiges Aufgeben der Stellung oder übelste Wirkung auf sein Schaffen gewesen.

Diese ganze westfälische Berufungsgeschichte sollte übrigens nicht vorübergehn, ohne noch andre Aergerlichkeiten nach sich zu ziehn.

Als Beethoven den Antrag, nach Kassel zu gehn, schon definitiv abgelehnt hatte, machte Kapellmeister J. F. Reichardt dem

Schüler Beethovens, Ries, den Vorschlag, sich um die Stelle zu bewerben. Ries eilt zu Beethoven, um sich Rath zu holen. Beethoven lässt ihn nicht vor; denn schon hat man ihm die Sache im ungünstigen Lichte gezeigt. Drei Wochen lang wird Ries, werden seine Briefe abgewiesen. Er sucht den zürnenden Meister auf der Redoute, trifft ihn auch wirklich, kann es aber zu keiner genügenden Erklärung bringen. „So glauben Sie," sagt ihm Beethoven im schneidendsten Tone, „eine Stelle besetzen zu können, die man mir angeboten?" Endlich dringt er mit Gewalt, indem er den Diener zu Boden wirft, in das Zimmer des trotz alledem geliebten und verehrten Lehrers und weiss endlich volle Verständigung zu erzwingen. „Man hatte mir hinterbracht," sprach der arme harthörige und darum argwöhnische Mann, „Sie hätten die Stelle hinter meinem Rücken zu erlangen gesucht. Nun that er reuevoll alles Erdenkliche, Ries zu der Anstellung zu verhelfen. Es war zu spät; die Stelle war unterdess vergeben.

Es war nicht die erste Kränkung, die Ries unverdient erlitten. Lassen wir ihn selbst erzählen; „es betrifft das als Nr. 35 herausgekommene Andante favori, das ursprünglich zum Mittelsatz der Sonate Op. 53 bestimmt war.

„Dieses Andante (sagt Ries) hat mir eine traurige Erinnerung zurückgelassen. Als Beethoven es mir zum ersten Male vorspielte, gefiel es mir auf's Höchste und ich quälte ihn, es zu wiederholen. Beim Rückwege, beim Hause des Fürsten Lichnowsky vorbeikommend, ging ich hinein, um ihm von der neuen herrlichen Komposition zu erzählen, und wurde gezwungen, das Stück, so gut ich mich dessen erinnerte, zu spielen. So geschah es, dass auch der Fürst einen Theil lernte. Andern Tags ging er zu Beethoven und sagte, auch er habe etwas komponirt. Der Erklärung Beethovens ungeachtet: er wolle es nicht hören, spielte er einen guten Theil des Andante. Beethoven wurde darüber sehr aufgebracht; er spielte nicht mehr in meiner Gegenwart; ich musste immer das Zimmer verlassen. Trotz aller Vorstellungen Lichnowsky's blieb er dabei."

Es spricht für beide Theile, dass dergleichen Vorfallenheiten nicht länger störten, als sie geschahn. Ries blieb seinem Meister treu ergeben — und Beethoven muss einen Schatz von Liebe und Liebenswürdigkeit in sich getragen haben, um so manche Herbigkeit vergessen zu machen und in Ries das ehrfürchtige Bewusstsein seiner Ueberlegenheit ohne bittern Beischmack zu erhalten. Schon früher, in der Zeit der Märsche Op. 45, hatte man in Gesellschaft

einen Ries'schen Marsch für einen Beethovenschen genommen. Beethoven spottete gegen Ries selber über diese Urtheilslosigkeit — und Ries war einsichtig und ergeben genug, sich dadurch nicht verletzt zu fühlen.

Uebrigens darf man nicht übersehn, dass dergleichen Härten und Ungerechtigkeiten stets die Folge drängender Verhältnisse (so in der frühern Zeit, wo er sich emporzuarbeiten hatte) oder der Verletzung seines künstlerischen Selbstgefühls — wenn auch meist nur in der Einbildung — waren.

Jetzt stand er als vollendeter und hochgefeierter Künstler da. Sein würdevolles, selbstbewusstes Benehmen, sein Humor, der sich bald liebenswürdig, bald schalkisch zeigen konnte, sein Spiel, seine hohen Schöpfungen, die, eine nach der andern, immer kühnern Flug nahmen über alles bisher in seinem Felde Geleistete zu gar nicht vorher berechenbaren Höhen, sein Ruhm: das Alles vereinte sich, ihm in der Gesellschaft den höchsten Rang zu ertheilen.

Schon seine Erscheinung sprach dies aus. Jeder Menschenkenner musste gleich auf den ersten Hinblick eine ausserordentliche Natur in ihm wahrnehmen. Sein Gang (sagt A. Schlosser) hatte lyrische Kraft, um den Mund spielte ausdrucksvolle Bewegung, das Auge verkündete unergründliche Tiefe der Empfindung, besonders war aber die herrliche Stirn ein wahrer Sitz majestätischer Schöpferkraft. Sobald sich sein Gesicht zur Freundlichkeit aufheiterte, so verbreitete es alle Reize der kindlichsten Unschuld; wenn er lächelte, so glaubte man nicht blos an ihn, sondern an die Menschheit, so innig und wahr war er in Wort, Bewegung und Blick.

War er allezeit so gewesen? — Keineswegs, obgleich die Anlage dazu sich früh gezeigt hatte. „Beethoven war (erzählt Ries aus seiner Schülerzeit) in seinem Benehmen sehr linkisch und unbeholfen; seinen ungeschickten Bewegungen fehlte alle Anmuth Er nahm selten etwas in die Hand, das nicht fiel oder zerbrach. So warf er mehrmals sein Tintenfass in das neben dem Schreibepult stehende Klavier. Kein Möbel war bei ihm sicher, am wenigsten ein kostbares; alles wurde umgeworfen, beschmutzt und zerstört. Wie er es so weit brachte, sich selbst rasiren zu können, bleibt schwer zu begreifen, wenn man auch die häufigen Schnitte auf seinen Wangen dabei nicht in Betracht zog. — Nach dem Takte tanzen, konnte er nie lernen.“ Lassen wir den schlanken, glattgewandten Ries in der Schilderung seines Lehrers, dessen tiefsinnigen Traumwandel er nie begreifen können, gewähren; er und

Schlosser, sie haben sicher beide wahr geschildert, jeder von seinem Standpunkte. Was aber Beethoven hat erscheinen lassen, wie Schlosser ihn gesehn, konnte das etwas Anderes sein, als die Erhebung seines Geistes zu immer strahlendern Gesichten? Geist ist Schönheit.

Schlossers Schilderung lässt schon errathen, dass unter den Verehrenden, die sich von nah und fern zu Beethoven drängten, die Frauen nicht zurückstanden. Ruhm, Musik, eine Schöpferkraft, die ihnen um so anziehender sein musste, je geheimnissvoller sie ihnen erschien, je glücklicher sie sich mit hoher Virtuosität in jenen dem Nicht-Künstler doppelt räthselhaften Ergüssen freier Phantasie vermählte, — alles, bis auf sein Leiden, war den Frauen an ihm hinreissend. „Wie schön, wie erhaben, wie geistvoll ist diese Stirn!“ rief einst eine edle und schöne Dame im Kreise grösserer Gesellschaft. Beethoven blieb nicht unempfindlich gegen solch' unbeabsichtigten Ausdruck tiefen Erkennens. Doch fasste er sich gleich und sprach mit mildem Lächeln: „Wohlan, so küssen Sie diese Stirn!“ — und die weibliche Anmuth belohnte die männliche Geistesgegenwart auf der Stelle.

Einer andern Dame, der ausgezeichneten Sängerin Christine Gerhardi, die ihm ein Gedicht zu seinem Preis zugesandt hatte, schrieb er auf der Stelle nachfolgende Antwort:

„A Mademoiselle
Mademoiselle de Gerardi.“

„Meine liebe Fräulein G., ich müsste lügen, wenn ich Ihnen nicht sagte, dass die mir eben von Ihnen überschickten Verse mich nicht in Verlegenheit gebracht hätten, es ist ein eigenes Gefühl, sich loben zu sehen, zu hören und dann dabei seine eigene Schwäche fühlen, wie ich: solche Gelegenheiten betrachte ich immer als Ermahnungen, dem unerreichbaren Ziele, das uns Kunst und Natur darbeut, näher zu kommen, so schwer es auch ist. — Diese Verse sind wahrhaft schön bis auf den einzigen Fehler, den man zwar schon gewohnt ist bei Dichtern anzutreffen, indem sie durch die Hülfe ihrer Phantasie verleitet werden, das was sie wünschen zu sehen und zu hören, wirklich zu hören und sehen, mag es auch weit unter ihrem Ideale zuweilen sein. Dass ich wünsche den Dichter oder die Dichterin kennen zu lernen, können Sie wohl denken, und nun auch Ihnen meinen Dank für Ihre Güte, die Sie haben für Ihren Sie verehrenden

L. v. Beethoven.“

In merkwürdigem Gegensatze zu dem Tone dieses Briefes steht ein anderer an dieselbe Dame:

„Liebe Chr. Sie haben gestern etwas hören lassen wegen des Conterfei von mir — ich wünschte, dass sie dabei doch etwas behutsam verfahren — ich fürchte wenn wir das Zurückschicken von der Seite der F. wählen, so möchte vielleicht der fatale B. oder erzdumme Joseph sich hinein mischen, und dann möchte das Ding noch auf eine Chikane für mich gemünzt werden, und das wäre wirklich fatal, ich müsste mich wieder rächen, und das verdient denn doch die ganze populasse nicht — suchen Sie das Ding zu erwischen so gut als sichs thun lässt, ich versichere Sie, dass ich hernach alle Maler in der Zeitung bitten werde, mich nicht mehr ohne mein Bewusstsein zu malen, dachte ich doch nicht, dass ich durch mein eigenes Gesicht noch in Verlegenheit kommen könnte.

Wegen der Sara wegen des Hutabziehens, das ist gar zu dumm und zugleich zu unhöflich, als dass ich so etwas rächen könnte, erklären Sie doch die Rechte des Spazierengehens.

Adie hol sie der
Teufel."

Christine Gerhardi, später die Gattin des Arztes Joseph Frank, war, obwohl nur Dilettantin, die fast ausschliesslich in Wohlthätigkeitskonzerten oder bedeutenden Künstlern zu Gefallen mitwirkte, ihres ausdrucksvollen Gesanges wegen in Wien sehr berühmt. Haydn hat die Partie der Eva in der Schöpfung für sie geschrieben.

Nicht unerwähnt bleiben sollen an dieser Stelle zwei andere Frauen, die den Künstler Beethoven nicht blos verehrten, sondern auch in seltener Weise in das Verständniss seiner Werke eindrangen und den Schöpfer selbst durch geistvolle Reproduktion seiner Klavierwerke entzückten. Die eine ist Dorothea Graumann aus Frankfurt am Main, die durch Verheirathung mit einem österreichischen Offizier, dem Baron von Ertmann, nach Wien kam und Beethovens Kompositionen bei ihm selbst einstudirte, wie Thayer erzählt. Reichardt hörte sie wiederholt im Winter 1808/1809 und redet mit Begeisterung von ihr: „Eine hohe, edle Gestalt und ein schönes, seelenvolles Gesicht spannten meine Erwartung beim ersten Anblick der edlen Frau noch höher, und dennoch ward ich durch ihren Vortrag einer grossen Beethovenschen Sonate wie fast noch nie überrascht. Solche Kraft neben der innigsten Zartheit habe ich selbst bei den grössten Virtuosen nie vereinigt gesehen; in jeder Fingerspitze eine singende Seele, und in beiden, gleich fertigen,

gleich sicheren Händen, welche Kraft, welche Gewalt über das ganze Instrument, das Alles, was die Kunst grosses und schönes hat, singend, redend und spielend hervorbringen muss! Und es war nicht einmal ein schönes Instrument, wie man sie sonst hier so häufig findet, die grosse Künstlerin hauchte dem Instrumente ihre gefühlvolle Seele ein und zwang ihm Dienste ab, die es wohl noch keiner andern Hand geleistet hatte.“ So weit Reichardt. Beethoven nahm an der kongenialen Interpretin seiner Werke den freundschaftlichsten und herzlichsten Antheil. Sie erzählte dem jungen Felix Mendelssohn im Jahre 1831, „wie sie ihr letztes Kind verloren habe, da habe der Beethoven erst gar nicht mehr ins Haus kommen können; endlich habe er sie zu sich eingeladen, und als sie kam, sass er am Klavier und sagte blos: „„Wir werden nun in Tönen mit einander sprechen,““ und spielte so eine Stunde immer fort, und wie sie sich ausdrückte: „Er sagte mir alles, und gab mir auch zuletzt den Trost.““ (Aus den Reisebriefen Mendelssohns.)

Aehnliche Begabung war es, durch welche der Frau Marie Bigot, geb. Kiene, der Gattin eines Bibliothekars des Grafen Rasumowsky, das Glück zu Theil wurde, dem Meister näher zu treten. Sie scheint zuerst Haydn, später Beethoven durch eigenartige Auffassung ihrer Kompositionen interessirt und gefesselt zu haben. „O mein liebes Kind,“ soll Haydn gerufen haben, indem er sie in seine Arme schloss, „diese Musik habe ich nicht gemacht, Sie komponiren dieselbe!“ Beethoven spielte sie eine ganz neue, eben vollendete Sonate vor. Er sagte zu ihr: „Das ist nicht genau der Karakter, welchen ich diesem Stücke habe geben wollen; doch fahren Sie immerhin fort; wenn ich es nicht vollständig selbst bin, so ist es etwas besseres wie ich.“

Von höherer Bedeutung war das Verhältniss Beethovens zur Gräfin Marie Erdödy. Dies Verhältniss, von ihrer Seite ganz selbstlose Verehrung, von seiner Seite Freundschaft sollte in den

Trios für Piano, Violino und Violoncello, Op. 70

ein Denkmal finden. Sie sind 1808 komponirt, 1809 erschienen und der Freundin gewidmet. „Für Sie geeignet und Ihr zugeeignet“ hat Beethoven eigenhändig auf der Klavierstimme bemerkt.

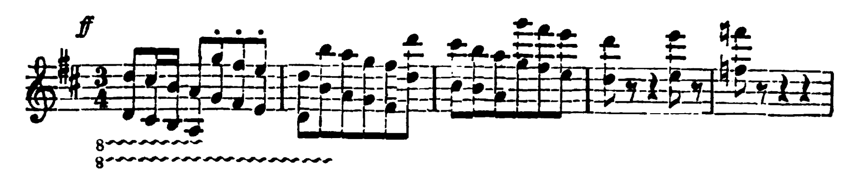
Ist bei ihrer Dichtung Beethovens Phantasie jemals zu seiner Freundin hinüber geschwebt, oder hat sie sich durch die Erinnerung an sie angeregt gefühlt, so muss diese Marie Erdödy, (die wir schon durch Reichardt kennen) ein bedeutendes Wesen gewesen sein. Die Komposition verräth nichts, was sichern Anhalt gäbe. Allein es

wär' ein kläglich beschränktes Missverstehn des Dichterwesens, wollte man annehmen, es sei an persönliches Erlebniss gebunden, der Dichter schreibe nothwendig jederzeit aus seinem dermaligen Zustande heraus, weil das allerdings auch geschieht, wie die Cis moll-Sonate zeigt.

Die Trio's sind von verschiedener Natur. Das erste, D dur, ist ein machtvolles Idealstück, Seelenbild (S. I, 275), fast ganz enthüllte Situation, während das andre, Es dur, nichts als unterhaltende und anregende Musik zu bieten scheint. Immer und immer wieder, bis in die letzte Zeit, kehrt Beethoven von idealen Schöpfungen mit Liebe und Nachdruck zu diesem reinen „Musikmachen" zurück; das ist die Muttererde, die den Wurzeln Halt und erste Nahrung giebt, damit die Pflanze nicht nach Art schwächlicher Orchideen in der Luft schwebe, die verhütet, dass der ohnehin leicht phantastisch angeregte Geist des Musikers sich nicht gar verflüchtige und statt fester Lebensgestalten haltlose Traumgebilde zeuge, herübergelogen aus dem Reiche des freien Geistes in das Leben der Tonwelt.

Jenes erste Trio nun, aus D dur, ist sicher frei von jeder persönlichen Beziehung; und so gewiss es bestimmtern Anschauungen Leben giebt, ebenso gewiss wurzelt die Idee desselben sicher und fest im Leben der Tonwelt. Der Geist träumt nicht neben den Tönen, er hat sich seinen Leib gebaut aus diesen Tönen. Das ist diese Geist-Leiblichkeit*), die auf der einen Seite das Phantasma des irren Geistes, auf der andern die Prosa des Materialismus und Formgespieles hinter sich zurücklässt.

Der erste Satz tritt sogleich rasch entschlossen



vor, stockt, sogar auf Moll, und zieht einen zweiten Satz (der Hauptpartie) erwägenden Sinnes



*) „Musik des neunzehnten Jahrhunderts".

nach sich. Aber eben hier stählt sich die zu Anfang gezeigte Energie. Das Motiv des Bedenkens hat sich schon aus



zu höherer Erregung gesteigert, es belebt sich zu



arbeitet unter heftigen Einschlägen des Piano auf die zweiten Viertel und unter tiefem Sechszehntel-Arpeggio (FAcf) in Violin und Violoncell



bis endlich der erste Gedanke zu Prachtklängen des Flügels



sich triumphirend emporhebt und unter Verdoppelung der Streichinstrumente behauptet.

Hier bildet sich in A dur zu der fortwogenden Figur des vorigen Satzes



auf dem Piano der Seitensatz in dieser Rhythmik

mit dem Sinn gespannter, unruhiger, gehemmter Erwartung. Zu dem bebenden Verklingen des Piano (unten die Quinte D—A, oben in der dreigestrichenen Oktave Trillerfigur) kommen die Saiteninstrumente auf den bedenkenvollen zweiten Hauptsatz

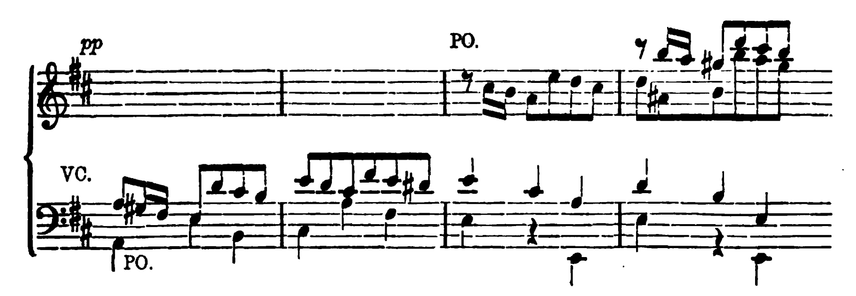


und bilden, unter dem hinabfliegenden Arpeggio des Piano, den Schluss.

Durchweg liegen die Instrumente weitgespannt, das Piano — das Phantasie-Instrument, — oft um drei Oktaven weit, und die Bogeninstrumente zwischen inne.

Hier in diesem ganzen Vorgang ist kein offner Kampf, kein Ringerwerk, auch nicht mit dem Schicksal (Beethoven kommt niemals auf Abgethanes zurück), überhaupt keine Tagesthat. Es ist ein grosser Drang, ein dunkles Unterfangen, das im Lichte (E dur) sich nicht behaupten kann und doch nicht ablässt. Man wird an das alte „Magna volvit in animo“ (grosse Entschlüsse wälzt er im Geist) erinnert.

Vier Nachschläge des a im ppp lassen den ersten Theil ganz verklingen; der zweite fasst vor allen Dingen den entschlussvollen Hauptsatz fester an



und wendet sich in der Wiederholung damit nach D. Hier drängt sich wieder das erste Motiv des erwägungsvollen zweiten Hauptsatzes, der ohnehin dem ersten entsprungen und verwandt ist, in sanftem Hin und Her mahnend an,



und es steigt über dem in Sechszehnteln, in Oktaven ausschallenden Grundton F-F das Bedenkmotiv im Piano hinab, während in den Saiteninstrumenten das andere entgegentritt



und sich sanft andringend in diesen neugebildeten Satz



verwandelt.

Was sich weiter hier durchkämpfen will, wie der dritte Theil urplötzlich nach B umschlägt bis zu der Rückkehr des triumphirenden Satzes, der diesmal auf A erscheint, — das Alles bleibe unerwähnt. Gern geben wir zu, dass jede Deutung des bisher Gegebenen angezweifelt werden kann. Man kann — dies ist ja meistens möglich — sich dabei zufriedenstellen, dass hier die drei Instrumente ihr Tonspiel mit einander getrieben, nur in eigenthümlicher, bisweilen wunderlicher Weise. Dies sei, wird man dann zufügen müssen, in aller Formgediegenheit und sehr stetiger Entwickelung geschehn. Es sei darum.

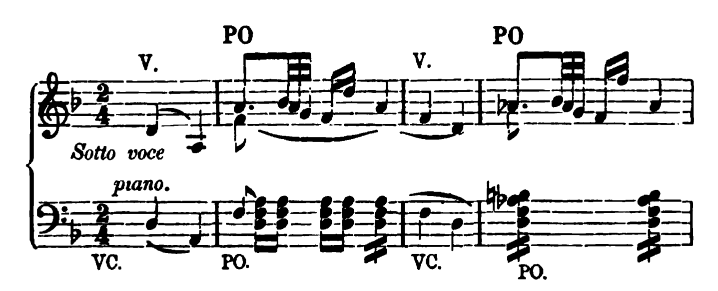
Aber nun kommt der zweite Satz, Largo assai ed espressivo. Er hat dem ganzen Werk unter den Musikern von Alters her den Namen „das Fledermaustrio“ erworben, denn im Largo wurden sie von der Ahnung seines unheimlichen Inhalts, unversehens und unvermeidlich, überschlichen. Ein gewiegter und sehr gescheiter Komponist, taghell wie die Prosa und sicher in seiner artigen Be-

gabung und Geschicklichkeit, richtete sich bei diesem Largo höher und höher verwundert hinhorchend auf und fragte staunenvoll: „Was will er? wie kommt er dazu? Alles hab' ich verstanden, nur das nicht?“ Er karakterisirte sich und das Nachtgedicht zugleich in dieser Frage; dergleichen

— es fehlt der Glaube! —

fand in ihm keine Stätte.

Denn hier, gleich vom ersten Einsatz der beiden Bogeninstrumente mit dem Piano an, der leis' an jenes bedenkenvolle Motiv des ersten Satzes erinnert,



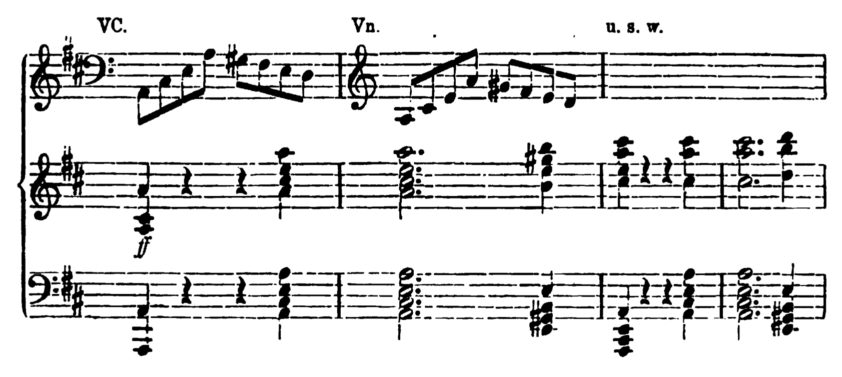
thut sich für den, der schauen kann, das nächtige Reich auf (il regno del pianto eterno), mit thränennaher bleicher Angst von schreck-eindröhnenden unvorhergesehenen Donnern durchschüttert, ganz überfüllt von langhinabzitterndem leisem Stöhnen. Unter dem Beben des Piano setzen die Saiteninstrumente den Wechselgesang der beiden Motive, die sich oben Takt 1 und 2 gezeigt, fort. Die Wiederholung des Anfangs, anders gewendet, kommt beinah' — aber doch nicht ganz im hellen C zur Ruhe, fast zu einer gewissen Kraft, die aber in langer Klage dahinstirbt. Es ist ein weiter Gang durch pfadlose Finsternisse. Dahin also zielte das Aufraffen, Entschlussfassen und Anstreben und zweifelvolle Zurücktreten des ersten Satzes!

Im Zusammenhang' erklärt Eins das Andere; Leben ist Zusammenhang und Folge haben, ohne Zusammenhang und Folge kann Leben nicht gefasst werden.

Genug für die Verstehenden, für die Andern zuviel.

Der dritte Satz, das Finale D dur, hat sich frisch fürs Leben ermannt Aber nach solcher Nacht gelingt das nicht sobald; zweimal bricht das Thema zweifelhaft ab, einmal auf der Dominante von H moll unvollkommen, unbefriedigt, dann auf dem Dominantakkorde schliessend, der auch nicht befriedigt.

Auch die Achtelwogen aus dem ersten Satze kehren wieder, jetzt aber mit frischerm Muth erfüllt; höhere Kraft ist errungen. Diesmal hat die Unterwelt ihre Beute nicht festgehalten, der Schlusssatz, wieder im Anklang an den E dur-Satz des ersten Allegro,



schaut weit hinaus in das Leben. —

Ueber das andere Trio in Es dur wollen wir E. T. A. Hoffmann vernehmen, in dankbarer Erinnerung, dass er der Erste war, der über Beethoven, über die C moll-Symphonie, mit verstehendem Herzen gesprochen.

„Das fliessende, in einem ruhigen Karakter gehaltene Thema des Einleitungssatzes wird von den drei Instrumenten in einer kanonischen Imitation vorgetragen. Unerachtet des Sechsachtel-Taktes, der sonst dem Hüpfenden, Scherzhaften so eigen ist, behauptet das Allegro einen ernsten adligen Karakter. Unwillkürlich ward ich an manche Mozartsche Komposition gleichen Schwunges, vorzüglich an das Allegro der herrlichen Symphonie in Es dur erinnert, die unter dem Namen des Schwanengesanges bekannt ist; ich spreche von dem Thema, nicht von der Ausführung und Struktur des Satzes, in der wieder der Beethovensche Genius auf die originellste Weise hervortritt. In den Sechsachteltakt umgeschrieben, tritt am Ende, wiederum kanonisch imitirt, das Thema des Einleitungssatzes auf. So wie der Satz hier gestellt ist, klingt er wie ein unerwartet eintretender Choral, der das künstliche Gewebe plötzlich durchbricht, und wie eine fremde wunderbare Erscheinung das Gemüth aufregt. Es beweiset den überschwenglichen Reichthum des genialen Meisters, der die Tiefen der Harmonie ergründet, dass einem einzigen Gedanken von ein paar Takten so viele Motive entspriessen, die sich ihm, wie herrliche Blüten und Früchte eines fruchtbaren Baumes, darbieten. Im zweiten Theil ist ein enhar-

monischer Uebergang aus Des moll in H dur. In dem Flügel und dem Violoncelle hat B. Ces dur vorgezeichnet, die Violine aber schon H dur nehmen lassen. Offenbar, weil die Intonation nach den vorhergegangenen Pausen dem Spieler sehr erleichtert wurde. Das Allegretto C dur hat ein gefälliges singbares Thema nach Art der Symphonien Haydn's aus variirenden Zwischensätzen im Minore, nach denen das Hauptthema immer wieder im Majore lichtvoll eintritt, gewebt. Das herrliche Thema des Adagio in As dur, das eigentlich der durch Haydn unter dem Namen Menuetto eingeführte pikante Mittelsatz ist, erinnert an den hohen edlen Adlerschwung mozartscher Sätze ähnlicher Art. Im Trio modulirt der Meister in keckem Vertrauen auf seine Macht und Herrschaft über das Reich der Töne, höchst unerwartet. Man sieht da, welchen Reichthum pikanter Effekte das enharmonische System darbietet; aber Rezensent dürfte die Meinung jedes ächten, geschmackvollen Musikers für sich haben, wenn er den Gebrauch dieser Mittel nur dem tief erfahrenen Meister vertraut, und jeden, der noch nicht in den innersten Zauberkreis der Kunst getreten, recht sehr davor warnt. Nur der Künstler, der den exzentrischen Flug seines Genie's durch das eifrigste Studium der Kunst zügelte, der so die höchste Besonnenheit erlangte, weiss es klar und sicher, wo er die frappantesten Mittel der Kunst mit voller Wirkung anwenden soll. Im Final ist wie im ersten Trio ein fortdauerndes, immer steigendes Treiben und Drängen; Gedanken, Bilder jagen in rastlosem Flug vorüber und leuchten und verschwinden wie zuckende Blitze — es ist ein freies Spiel der aufgeregten Phantasie Und doch ist dieser Satz wieder aus wenigen kurzen Gedanken, aus innigst mit einander verwandten Figuren gewebt. Es giebt in diesen Trio's, wenn von blosser Fingerfertigkeit und halsbrechenden Passagen auf und ab mit beiden Händen, in allerlei seltsamen Sprüngen und possierlichen Cappriccio's die Rede ist, im Flügel gar keine besondere Schwierigkeit und doch ist ihr Vortrag bedingt recht schwer."

Dieses Trio ist es, dessen As dur-Satz Reichardt (S. 115) so besonders angezogen hat.

Gesellen wir den Trio's, oder vielmehr dem Es dur-Trio, zwei oder drei andre Werke zu, die jenem einigermaassen verwandt oder nahestehend sind. Das erste ist eine

Grande Sonate pour Piano avec Violoncelle (ou Violon) obligé, A dur, Ignaz von Gleichenstein gewidmet,

die wie die beiden Trios ebenfalls 1808 vollendet und 1809 als

Op. 69 erschienen ist. Der Beisatz ou Violon auf dem Titel ist nur zur weitern Verbreitung des Werks gemacht.

Schon Th. I, S. 114 haben wir zwei Sonaten mit Violoncell (Op. 5) aus dem Jahre 1796 zur Sprache gebracht. Zwischen diesem ersten Duo und dem jetzt vorliegenden stehen (die Hornsonate Op. 17 ungerechnet) die Duo's

Drei Sonaten für Piano und Violin, D dur, A dur, Es dur, Op. 12, 1799 herausgegeben; wohlgefällige, muntere, anregende, durchaus geschickt gearbeitete Musik, aber nicht mehr, — ferner die zwei

Duo's (Piano, Viol.) A moll und F dur, Op. 23 und 24, erschienen 1801, endlich die drei Sonaten, Op. 30, die wir bereits Th. I. S. 298 erwähnt haben. Sie alle stehen mit den Duo's Op. 12 auf gleicher Stufe, die Violoncell-Sonaten Op. 5 ebenfalls, nur dass im ersten Satze der zweiten eine fester bezeichnete Stimmung zum Durchbruch kommt. Ueber sie alle ragt die Th. I. S. 303 besprochne Kreuzer-Sonate Op. 47 hervor, aus dem Jahr 1803.

Und nun vergleiche man die vorliegende Sonate Op. 69 mit ihren Vorgängern, die Kreuzersonate ausgenommen! Welch ein Fortschritt von 1796 und 1799 zu 1803 und 1809! In Op. 5 Tonspiel, nur im ersten Satze der zweiten Sonate Emporringen zu fester Stimmung; in Op. 69 durchaus Stimmung vorherrschend; — daher in dem Ringen des ältern Werkes Ungestüm, im neuern, schon in seiner Region eingewohnten (Op. 47 hat sich da schon hingefunden) feinere Empfindung. — Daher finden wir in Op. 5 beide Instrumente konzertirend, auch in Op. 47 noch konzertirend, obwohl hier in individueller Bedeutsamkeit, während sie in Op. 69 gleichsam selbstlos und doch als bestimmt karakterisirte Individuen der Stimmung und Phantasie des Komponisten dienen, der sie beherrscht, nicht (wie einst) bedient. Wohl haben wir schon selbst gesagt, dass jeder Vergleich eines Kunstwerks mit einem andern seine Bedenklichkeit hat. Auch unserer. Der Komponist ist ja nicht von einem der hier genannten Werke unmittelbar zum andern fortgeschritten; dazwischen stehen viel andre Gaben, an denen Inhalt und Kraft seines Geistes sich herausgearbeitet haben. Ferner ist ja keineswegs der Fortgang seines Künstlerlebens dem stetig von Satz zu Satz fortschreitenden System des Mathematikers oder Logikers gleich, sondern vielmehr freies Ausschauen und freiester Erguss dessen, was in jedem Moment im Gemüthe herangereift ist, gleichviel welcher Sphäre, ob niederer oder höherer, es angehört; die Schöpfungsreihe des Künstlers ist kein trocken Zimmerwerk aus geregelten Balken

und Latten, die Phantasie flicht in frei spielender Laune Gewind' und Kränze, wie ihr allaugenblicklich beliebt. Gleichwohl mag jenes Zusammenhalten dem Sinnenden Anhalt zu weiterer Auffassung werden.

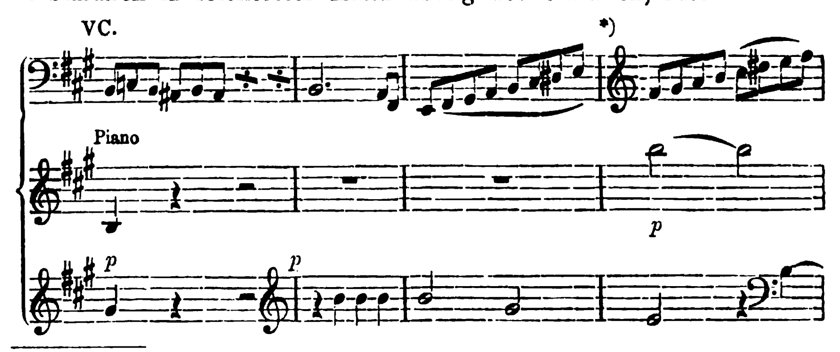
Wenden wir uns endlich zu der Sonate.

Hier muss gleich im ersten Satze bemerkt werden, wie jedes der Instrumente geistig emanzipirt, frei auf das kenntlichste hingestellt wird und doch sich mit dem andern zum Ganzen auf das vollkommenste zusammenfügt, dass man gar nichts ohne Beschädigung des Ganzen ändern oder zuthun könnte. Das Violoncell beginnt ganz allein,

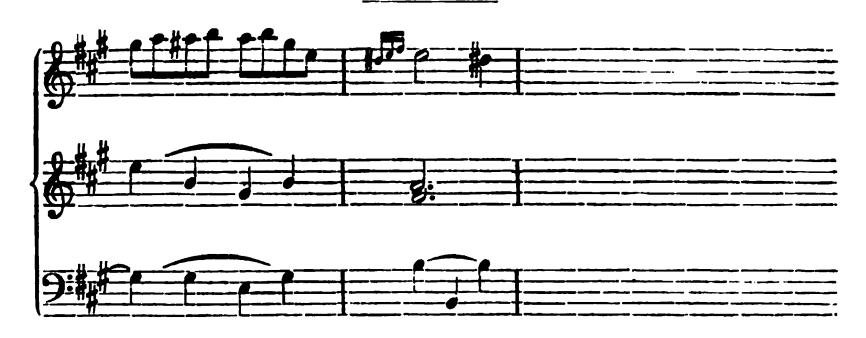


das Piano tritt Takt 6 zu; so bildet sich der Hauptsatz von 12 Takten mit Halbschluss auf e-gis-h. Die Wiederholung eröffnet das Piano in vier Oktaven übereinander, um der Innerlichkeit des Violoncells durch Ausdehnung und Verdoppelung das Gegengewicht zu halten. Der Satz bewegt sich sinniger beschaulicher Ruhe; ein zweiter Hauptsatz führt in leichter Wendung aus A moll zum Seitensatz in E dur.

Hat sich am Hauptsatze die Einzelstellung der beiden Instrumente beobachten lassen, so zeigt der Seitensatz das Vermögen der verbundnen in leichtester Handhabung der Stimmen, hier —



*) Eine Oktave tiefer zu lesen.



wie in der Wiederholung, —



überall die Leichtigkeit, Feinheit, Beweglichkeit der Meisterhand; es wird auf das Schönste Musik gemacht.

Im zweiten Theil wird Takt 2 und 3 des ersten Hauptsatzes von beiden Instrumenten abwechselnd weit durchgeführt und zum Schluss das erste Motiv desselben Satzes



verwendet. Natürlich beginnt der dritte Theil wieder mit dem Hauptsatze. Hier aber — die Bewegung ist schon zu hoch gesteigert — tritt er mit einer Gegenfigur



auf und die Wiederholung fällt weg. Zum Ersatze bildet sich ein Anhang, in welchem wieder der

d̄ (Piano)
Hauptsatz pp in dreifacher d (Violoncell)
D (Piano)

a̿ / ā (Piano)
und ff in fünffacher Vordoppelung: a (Violoncell)
A / A̱ (Piano)

auftritt; die Mittelstellung des Violoncells in die Tonreihen des

Piano hinein, amalgamirt beide wesentlich verschiedne Instrumente, soviel es überhaupt erlangbar ist.

Was besagt nun der Satz? —

Wir haben anmuthige, bedeutende, vielfach angeregte Persönlichkeiten vor uns, jede für sich selbständig, frei hingestellt im vollen Gebrauch und Genuss ihres Daseins, beide gleichsam im freierwählten Dienst hingegeben den Gemüthspielen und Tongebilden, die dem Geiste des Komponisten entsteigen. Wir haben die Grundstimmung desselben errathen können; Näheres will sich nicht ergeben, die Sprache jener Wesen ist uns nicht vollkommen verständlich, weil sie es in sich selber nicht ist. Aber aus Mienen gleichsam und Geberden, aus Klang und Tonfall ahnen wir den Inhalt, hoffen bisweilen, jetzt ihn zu enträthseln — und er entzieht sich uns wieder. Es ist die räthselvolle Scheide, auf der die Vorstellung zwischen Klarheit und Verschwimmen schwankt, der letzte Augenblick zwischen Schlummer und Erwachen.

Das Scherzo tanzt heran, wie der leichte Reigentritt träumerischer und plötzlich aufgescheuchten Rehen gleich erregter Bajaderen, die, nächtliche Feier begehend, im Mondesglanz durch die schwesterlichen Blumenbüsche schweben; mit leisem Hauche tönt von fern der Gesang heiliger Einsiedler herüber.

Ein süsser Zweigesang (Adagio cantabile) führt zum lebensvollen, taghell heitern Finale.

Fügen wir diesem merkwürdigen Tonsatz' einen zweiten vorausgreifend zu, die

Sonate für Piano und Violin, G dur, Op. 96, dem Erzherzog Rudolf gewidmet,

deren 2. 3. 4. Satz gegen Ende 1812 komponirt ist; die Entstehungszeit des 1. Satzes kann nicht erwiesen werden, da sich Entwürfe von ihm bisher nicht gefunden haben. Jedoch ist kein Grund, seine Komposition zeitlich weit entfernt zu denken. Erschienen ist die Sonate erst 1816. *)

*) Skizzen zum zweiten, dritten und vierten Satze stehen auf den beiden letzten Blättern (73 u. 74) des sogenannten Petterschen Skizzenbuches, welches hauptsächlich Entwürfe zur 7ten und 8ten Symphonie enthält. Beethoven hat sich des Buches nicht, wie Thayer im 3ten Bande seiner Biographie zu erweisen sucht, theils 1809 theils 1811 bedient, sondern wie Nottebohm überzeugend dargethan hat (Mus. Wochenblatt 1879 Nr. 16—19), etwa vom Schluss des Jahres 1811 bis zum Anfange 1813, und zwar so, dass höchstens die letzte Seite in das letztere Jahr fällt. Die den Sonaten-Entwürfen vorangehenden

Wir können uns auf ihren Inhalt nicht näher einlassen; er ist durch und durch reizvolle Musik und zeigt sich als gereifte Frucht lebenslanger Arbeit, — die man weder hier noch im vorigen Werk' an kunstvollem kontrapunktischem Bau, sondern an der Leichtigkeit der Ausführung bei reichem Gehalt und Harmonie der Gestaltung erkennt.

Wir heben nur eine Bewegung aus dem ersten Satze

---

symphonischen Arbeiten haben, soweit sie die 7te Symphonie betreffen, spätestens im Mai 1812 ihren Abschluss gefunden, während die zur 8ten Symphonie spätestens im Oktober darauf beendet wurden. Die Sonate Op. 96 kann daher nicht vor dem Oktober 1812 geschrieben sein, ja man muss annehmen, dass sie erst in der letzten Hälfte des Dezember fertig wurde. Sie wurde nämlich kurz vor Jahresschluss (wahrscheinlich am Dienstag, dem 29. Dezember) bei dem Fürsten Lobkowitz vom Violinspieler Rode, der damals eben nach Wien gekommen war, und dem Erzherzog Rudolf gespielt. Ganz kurz vorher aber hatte Beethoven noch an ihr gearbeitet und zwar mit besonderer Rücksicht auf die Eigenthümlichkeiten des Rodeschen Violinspiels. Er schreibt darüber an den Erzherzog: „Morgen in der frühesten Frühe wird der Kopist an dem letzten Stücke anfangen können, da ich selbst unterdessen noch an mehreren anderen Werken schreibe, so habe ich um der blossen Pünktlichkeit willen mich nicht so sehr mit dem letzten Stücke beeilt, um so mehr, da ich dieses mit mehr Ueberlegung in Hinsicht des Spieles von Rode schreiben musste; wir haben in unseren Finales gern rauschende Passagen, doch sagte dieses Rode nicht zu und — schenirte mich doch etwas. — Uebrigens wird Dienstag alles gut gehen können." Um Rode berücksichtigen zu können, musste er zunächst eine gründlichere Anschauung von seinem Spiel gewonnen, musste mit ihm verkehrt haben. Nun war Rode im Dezember 1812 nach Wien gekommen, und so spricht auch diese Thatsache dafür, dass die Sonate um diese Zeit herum, der letzte Satz jedenfalls nach Rode's Eintreffen entstanden ist. Uebrigens stellt der Bericht über die erste Aufführung (Linzer Musikalische Zeitung vom 28. Januar 1813, geschrieben aus Wien am 4. Januar 1813) dem Pianospiele des Erzherzogs ein günstiges Zeugniss aus. Ein „neues Duett" „dieser Tage" aufgeführt (folgen die Namen der beiden Spieler) „wurde gut vorgetragen, doch müssen wir bemerken, dass die Klavierpartie weit vorzüglicher, dem Geiste des Stückes mehr anpassend, und mit mehr Seele vorgetragen wurde als jene der Violine." (cf. Thayer III, 224, Nottebohm Beethoveniana 26 flgde.)

In auffallender Weise ähnelt der Anfang des letzten Satzes der Sonate dem Liede des Jobsen in J. A. Hiller's Operette „der lustige Schuster," welches so anfängt:



Allegro moderato.
Violin.

p

p

hervor, um abermals die Verschmelzung der Instrumente, — sie stehen in den letzten Takten so —



zu zeigen.

Mit frischen Segeln.

So weit hatten eigne Kraft und glücklicher Frfolg Beethoven getragen, dass er alles unternehmen konnte, dass sich alles, was ein glanzvolles Musikfest begehrte, gern an ihn wandte und man gegenseitig des Erfolgs sicher war.

Doch nicht immer. Das sollte das erste der hier zur Betrachtung kommenden Werke klar machen. Es war die erste Messe (C dur), die Beethoven schrieb, und die unter dem Titel

Messa a quattro Voci coll' accompagnamento dell' Orchestra
(Drei Hymnen u. s. w.)

als Op. 86 bei Breitkopf und Härtel in Partitur 1812 herauskam. Ausser dem Orchester ist auf Orgelbegleitung gerechnet, neben den vier Chorstimmen kommen vier Solo-Stimmen zur Mitwirkung.

Wie kam Beethoven zur Komposition einer Messe? — Die äusserliche Antwort ist: er hat sie auf Veranlassung des Fürsten Esterhazy oder in Rechnung auf ihn unternommen; in der That wurde sie am Sonntag dem 13. September 1807, zum Feste Mariä, in Eisenstadt, der Sommer-Residenz des Fürsten, unter Beethovens Leitung in Gegenwart Hummels, der Kapellmeister des Fürsten war, zum ersten Mal aufgeführt.

Ein solcher Anlass genügt für die meisten Musiker; wie viele gehen sogar ohne weitern Antrieb, als die Lust, sich einmal an dem Chor- und Orchestersatz zu ersättigen, an kirchliche Komposition. Es ist nichts dagegen zu sagen. Allein bei einem Beethoven darf und muss man ernstlicher fragen; denn der Sinn, in dem ein Werk unternommen wird, entscheidet zuerst über den Erfolg.

Hier muss man sich nun vor Allem sagen, dass in jener Zeit weder die Inbrunst, zu der die lutherische Kirche sich einige Jahrzehnte zuvor in Bach und Händel erhoben, noch das Macht- und Prachtgefühl, das die katholische Kirche ältern italischen und andern Komponisten erweckt hatte, erwartet werden durfte. Nicht einmal jene kindliche Eingewohntheit eines Haydn und Mozart, die lebenslang im Verband mit ihrer Kirche und in Thätigkeit für sie geblieben waren, konnte Beethoven zu statten kommen. War er auch kein Atheist, wie Haydn ihn einst gescholten, so war er doch eben so

wenig seinem Innern nach Katholik. Wandte sich sein Geist bisweilen den Vorstellungen des Göttlichen zu, so fand er nicht im Glauben der Kirche seine Befriedigung, sondern im Sinnen oder im Staunen über das Unendliche. Wir gedenken (Th. I. S. 309) jener Inschrift, die ihm so bedeutsam erschienen war; auch jener Tagebuchnotiz, die Beethoven mit grossen kühnen Zügen geschrieben, buchstäblich also beginnend:

> „Gott ist immateriell; da er unsichtbar ist, so kann er keine Gestalt haben. Aber aus dem, was wir von Seinen Werken gewahr werden, können wir schliessen, dass er ewig, allmächtig, allwissend und allgegenwärtig ist. Was frei ist von aller Gelüst und Begier, das ist der Mächtige“ u. s. w.

zwei Seiten voll theosophischen Inhalts dieser Art.

Weniger abstrakt lautet folgende Stelle, die Beethoven aus Christian Sturms „Betrachtungen der Werke Gottes im Reiche der Natur,“ dem von ihm sehr hochgehaltenen Lehr- und Erbauungsbuche, für sich ausgezogen. Sie bezeugt Beethovens Glauben an persönliches Eingreifen der Gottheit in den Lebensgang des Menschen: „Ich muss es zum Preise deiner Güte bekennen, dass du alle Mittel versucht hast, mich zu dir zu ziehen. Bald gefiel es dir mich die schwere Hand deines Zornes empfinden zu lassen, und durch mannigfaltige Züchtigungen mein stolzes Herz zu demüthigen. Krankheit und andre Unglücksfälle verhängtest du über mich, um mich zum Nachdenken über meine Abweichungen zu bringen. — — Nur das Eine bitte ich dich, mein Gott, höre nicht auf an meiner Besserung zu arbeiten. Lass mich nur, auf welche Weise es wolle, zu dir kehren und an guten Werken fruchtbar werden.“ —

Das letzte Zeugniss von seinem Standpunkte legte er spät, im April 1823 ab, also nach der Komposition seiner zweiten Messe. Damals erhielt er den deutschen Text, den der Musikdirektor Scholz aus Warmbrunn seiner ersten Messe untergelegt hatte; der Messentext *) und Gehalt ist da ganz beseitigt und die Musik ist zu

*) Das Kyrie (Herr, erbarme dich unser, Christ, erbarme dich unser) ist übertragen in

Wir nah'n dem Heiligthum:
O Herr, erhör' uns
Und erbarme dich unser!

das Gloria (Ehre sei Gott in der Höhe) in

Ewiger! Mächtiger!
Siehe gnädig auf uns nieder!
Preis sei dir!



„drei Hymnen“ verwendet. Bei der Parodie auf „Qui tollis“ flossen ihm die Augen über und er sagte tiefgerührt: „Ja, so habe ich gefühlt, als ich dieses schrieb!“ Er beabsichtigte sogar, auch die zweite Messe durch Scholz paraphrasiren zu lassen; nur der Tod desselben machte das unausführbar.

Nun haben zwar allerdings Kunst und Kunstkritik im Allgemeinen nicht nach dem Glaubensbekenntnisse zu fragen. Wenn man aber einen Glaubenstext behandelt, ohne seinen Inhalt tief und innig gefasst zu haben, wenn man sogar sein Gefühl nicht in ihm, sondern in ganz andern, später von fremder Hand herzugebrachten Worten ausgesprochen findet: so muss ein tiefer Einklang von Wort und Ton wohl bezweifelt werden.

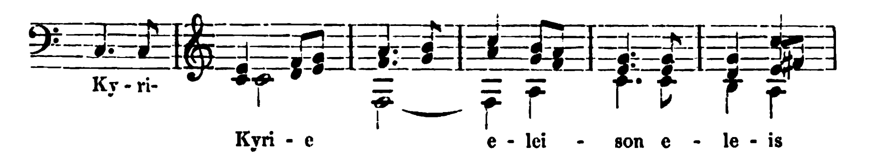
Und dass erweist sich, wie uns scheint, an dieser Messe von Beethoven. Er steht zu hoch, als dass sein Andenken geschmälert würde, wenn man wirklich an einzelnen Werken gewahr wird, dass auch ihm wie jedem Menschen eine Schranke gesetzt war, die er nicht hat überschreiten mögen oder können. Dergleichen muss ausgesprochen werden und kann es, gegenüber den jüngern Kunstgenossen, nicht stark genug. Sie müssen inne werden, dass selbst die eminente Begabung eines Beethoven keinen vollen Ersatz bietet, wenn die beiden andern Bedingungen vollkommenen Gelingens, Vorbildung für die bestimmte Aufgabe und vollständige Hingebung an dieselbe, nicht erfüllt sind. Beethoven — wir wagen es auszusprechen, weil wir es für wahr halten müssen — fehlte für die Messe nicht blos der konfessionelle Anschluss an ihren Inhalt und Zweck, sondern auch das Einheimischsein in der Chorkomposition, die, wie jede Kunstgattung, ihre eigenen Bedingungen hat und namentlich ohne kräftiges und treues Erfassen des Worts, das in den Stimmen dramatisch wird und sie zu selbständiger Persönlichkeit erhebt, nicht vollkommen gelingen kann, aus diesem Grund auch vorzugsweis polyphone — das heisst eben dramatische Fassung und wohlerwogen bestimmte Gruppirung der Stimmen fodert.

Das Qui tollis (Lamm Gottes, das der Welt Sünde trägt) in

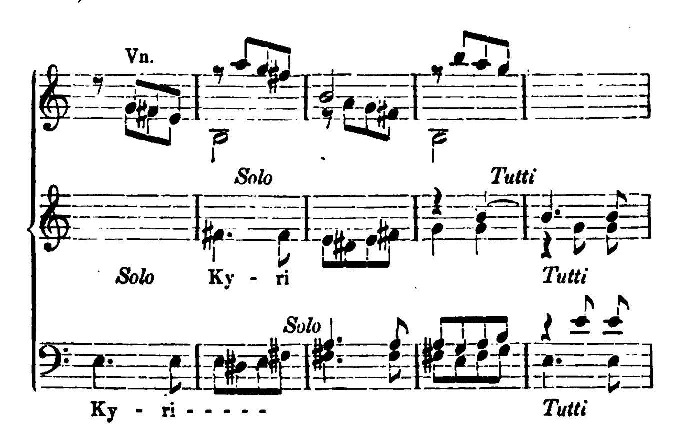
Er trägt mit sanfter Liebe,
Mit treuer Vaterhuld
Auch die Sünder . . . ,

es ist durch und durch rationalistisch-nüchterne Paraphrase, mit verdünnter allgemeiner Menschenliebe aufgewärmt, von der Heiligung und dem Glanz der katholischen Messe (selbst in der herabgesunkenen Stimmung jener Zeit) keine Spur. Man findet den Text vollständig in der Partitur, oder auch in der Cäcilia, Band 23.

Zum Glück ist es nicht unsers Berufs, hier eine Kritik zu liefern; für die Gegenwart ist sie unnöthig, weil das Werk ohnehin in ihr keine Stellung erworben hat, die dem Namen Beethoven entspräche, — für die Nachwelt noch mehr, die hat ganz andere Werke von Beethoven zu erfassen. Im Allgemeinen darf ausgesprochen werden: hier ist Beethoven nicht der, den wir lieben und verehren. In diesem homophonen, liedförmig angelegten Kyrie-Christe,



in der zweiten Melodifizirung derselben Worte, — deren es nicht bedurft hätte, die unmöglich gewesen wäre, wenn die erste Fassung aus vollem Herzen gekommen wär' und das Herz ganz eingenommen gehabt hätte, —



in diesen Fugato-Themen

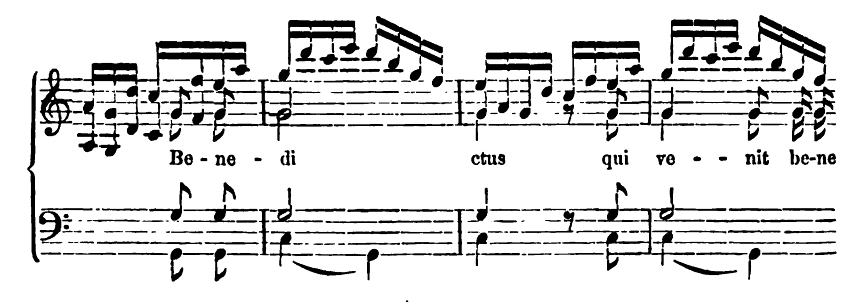


in dem einschmeichelnden — mehr wüssten wir nicht zu sagen — Benedictus: in alledem vernehmen wir nicht mehr, als alle lobens-

werthen Messenkomponisten jener Zeit, die Hummel, und wie sie alle heissen, auch gegeben. Sie alle, und hoch oben über allen Haydn und Mozart, hatten den Vortheil vor Beethoven voraus, dass sie sich dem damaligen, die Sache des Kultus leicht und gefällig nehmenden Sinn der Geistlichkeit und der Gemeinde anbequemten, weil sie selber in der Gemeinde standen. In Beethoven rang aber die nimmerruhende, stets und überall von bedeutsamen Klängen erfüllte Phantasie, das Ihrige zu den Worten und Stimmen, mit denen sie sich eingelassen, hinzuzuthun. Wenn er im „benedicimus te" den Chor so



aus der höhern in die tiefe Lage und wieder hinauf in jene führt, so ist das ein rein musikalischer Zug, — die tiefe Lage soll dem Schauer der Andacht entsprechen, — wobei nur die Natur des Gesanges und der Gesangsprache (man erwäge die Sprünge von e nach d, von d, nach f, von c nach B, von B nach h) unerwogen und ungefühlt geblieben ist. Und wenn in Benedictus der ganze Chor ohne irgend einen Anlass im Texte auf g und c—g ruht, während die melodische Bewegung in Flöte und Violin



liegt: so meint man jenen milden, geheimnissvollen Klang der Hörner zu vernehmen, den Beethoven so sehr liebt und so glücklich zu brauchen gewusst.

Seltsamer Weise zeigen sich hier auch Fälle jener Unbequemlichkeiten und Unangemessenheiten, die sich in der neunten Sym-

phonie und zweiten Messe häufen sollten, wie z. B. das Zuhochsprechen,



nämlich in Lagen, wo natürlicherweise nicht gesprochen wird und, weil die meisten Stimmen (wo nicht alle) zum Falsett greifen müssen, nicht wohl gesprochen werden kann. Man würde gröblich irren, wenn man dergleichen aus einem Mangel an Kenntniss der menschlichen Stimme und Sprachweise erklären wollte; das Nöthigste darüber*) ist in einer Stunde zu lehren und in zweien zu lernen; und wie Herrliches hat, gerade in Bezug auf Gesanglichkeit, Beethoven vor und nach der Zeit geleistet, z. B. in den Gellertschen Liedern, in Adelaide, in Fidelio, in der Scene „Ah perfido“ und vielen kleinern Gesängen, die wir nicht betrachten dürfen, dann später in den Ruinen von Athen und im Liederkreis an die ferne Geliebte!

Die höchst merkwürdige Erscheinung — denn sie wiederholt

---

*) Dieser Satz hat in der ersten Ausgabe bei sachverständigen Freunden Bedenken erregt, — und mit Recht, denn er ist nicht scharf genug bestimmt, um richtig zu sein.

Das Nöthigste für Gesangkomposition ist, zu wissen, was für die Stimmen physikalisch ausführbar ist, was nicht, — sodann, was sie mit Sicherheit und Ausdauer, dann, was sie mit günstigem Stimmklang und sachgemässer Schallkraft ausführen können.

Der Stimmumfang für Chor lässt sich für den Diskant etwa auf $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{a}}$ oder $\bar{\bar{b}}$, für den Alt auf g oder a bis $\bar{\bar{d}}$, für den Tenor auf c oder d bis $\bar{g}$ oder $\bar{a}$, für den Bass von F oder G bis $\bar{d}$ oder $\bar{e}$ bestimmen. In jeder Stimme lässt sich tiefes, mittleres, hohes Tongebiet unterscheiden (für Diskant etwa $\bar{c}$—$\bar{g}$, $\bar{g}$—$\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{d}}$—$\bar{\bar{a}}$, für den Alt a—$\bar{d}$, $\bar{d}$—$\bar{a}$, oder $\bar{h}$, h—$\bar{d}$, für Tenor d—g oder a, g—$\bar{e}$, $\bar{e}$—$\bar{a}$, für den Bass G—d, d—a oder h, h—d), von denen das mittlere Gebiet für Gesang und Sprache das günstigste ist, das man also vorzugsweise benutzen, von dem man am vortheilhaftesten ausgehen, auf das man zurücklenken muss.

Dass man mit diesen und einer Hand voll ähnlicher allgemeiner Lehren noch lange kein Gesangkomponist ist, leuchtet ein und ist aus der Kompositionslehre leicht zu entnehmen. Dieser hochwichtige Kunstzweig sollte mithin im Texte nicht im Mindesten zu gering angesehn werden. Aber schon die wenigen, hier in Erinnerung gebrachten Bemerkungen genügen, jene Behandlungsweise der Stimmen, die bei Beethoven bedenklich wird, zu vermeiden, — und darauf deutet der Text. Gerade desshalb muss man einen andern Anlass für jenes Verfahren voraussetzen, als Mangel einer so leicht zu erwerbenden Kunde.

sich von jetzt an — ist auch, wie uns scheint, nicht physikalisch oder pathologisch, sondern nur psychologisch zu erklären. Folge der Gehörabnahme kann es wenigstens nicht unmittelbar sein, denn jeder, selbst der thätigste Musiker, hat weit mehr Sprache gehört, also seiner Erinnerung einprägen lassen müssen, als Musik. Auch sind Stimmumfang und Sprachton weit einfachere Erscheinungen als die zusammengesetzten der Harmonie und die weite Sphäre der Melodie und musikalischen Betonung, folglich leichter zu fassen und im Gedächtniss zu bewahren; gerade in der spätern Zeit seines Lebens und Leidens hat aber Beethoven den feinsten, bis dahin von ihm selbst nicht erreichten Sinn für Melodie und Rhythmus bewiesen.

Der Anlass zu jener Erscheinung scheint vielmehr in Beethovens Grundrichtung zu liegen. Er war von Anfang an der Instrumentenwelt zugewendet, in ihr fand er das Unaussprechliche, das Mysterium, die eigentliche und reine Musik, den unmittelbaren Wiederschein seines eigenen Geistes. Sein Ertauben bestärkte und befestigte nur diese Neigung, indem es ihn vom lebhaftern Verkehr mit den Menschen ausschloss und in sein Inneres zurückwies, ihn gleichsam darin gefangen nahm. Wo nun der Fall eintrat, dass das Wort nicht in seiner Redekraft und besondern Bedeutung ihn fasste und hielt, wo es nur allgemeine Anregung und ein nicht selbständig bestimmender Anhalt für die Komposition ward, da gab er sich seiner Neigung hin, Wort und Stimme verloren ihre selbständige Bedeutung und gingen elementarisch in dem allgemeinen Musikwesen auf. Die Menschen wurden ihm Instrumente, wie die Instrumente ihm Personen geworden waren.

Dies hat sich zuerst in der ersten Messe gezeigt und musste sich noch in merkwürdigster Weise später entwickeln.

Was nun jene Messe betrifft und ihr nächstes Schicksal, so wirkte noch ein besondrer Umstand auf die Entscheidung darüber ein. Der Fürst hatte besondre Vorliebe für Haydn's Kirchenmusik, hatte sich an sie gewöhnt, so lange Haydn Kapellmeister seines Hauses gewesen war; unmöglich konnte die neue Messe ihm zusagen. Als nun nach der Aufführung Beethoven zu ihm trat, richtete der Fürst im Beisein von Hummel und andern achtungswerthen Personen in gleichgültigem Ton die Worte an ihn: „Aber lieber Beethoven, was haben Sie da wieder gemacht?“ Beethoven, schon über diese Anrede betreten, wurd' es noch mehr, als er Hummel neben dem Fürsten stehn und lachen sah. Er verliess auf der Stelle

Schloss und Stadt, hat auch die Messe nicht Esterhazy, sondern dem Fürsten Kinsky gewidmet. Auch Hummel, der wahrscheinlich nicht über Beethoven, sondern über die unpassende Kritik Esterhazy's gelacht, ward zunächst von Beethovens Erbitterung mit betroffen. Dass in Beethoven aber ein jahrelanger, erst auf dem Sterbelager versöhnter Hass gegen Hummel in Folge dieser Scene entstanden, ist eine irrige Behauptung Schindler's. Jedenfalls stand Beethoven, wenn jener Moment überhaupt ein längeres Uebelwollen von seiner Seite nach sich gezogen, schon im Jahre 1813 mit Hummel wieder in den freundschaftlichsten Beziehungen. Ferner erhellt Schindler's Irrthum aus einem Albumblatt, welches einen Kanon auf die Worte „Ars longa vita brevis est" enthält, und darunter „Glückliche Reise, mein lieber Hummel, gedenken Sie zuweilen

Ihres Freundes

Ludwig van Beethoven.

Wien, am 4 April 1816.

Hummel verliess damals Wien und kam erst 1827 auf der Durchreise wieder hin.

Um der anziehenden Frage, die die Messe in Bezug auf Stimmbehandlung angeregt, festern Anhalt zu geben, gesellen wir der Messe gleich ausser der Ordnung eine später, 1815 komponirte und aufgeführte Komposition zu:

Meeresstille und glückliche Fahrt, Gedichte von J. W. von Goethe. In Musik gesetzt und dem Verfasser der Gedichte, dem unsterblichen Goethe hochachtungsvoll gewidmet von Ludwig van Beethoven. 112tes Werk.

So hat Beethoven eine der merkwürdigsten Kompositionen überschrieben. Merkwürdig ist sie vor allem schon in der Wahl des Gedichts. Das Gedicht — wir reden vorzüglich vom ersten —

Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche rings umher,
Keine Luft von keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuern Weite
Reget keine Welle sich.

ist eines von denen, die mehr noch durch das, was nicht ausgesprochen wird, als durch das ausgesprochne Wort ergreifen, wofern

der Leser die stummen Gedanken zu errathen und zuzufügen weiss. Nicht die Beschreibung, nicht das Bild

In der ungeheuern Weite
Reget keine Welle sich.

ist der eigentliche Gedanke des Dichters. Der Geist des Sängers — des Schiffers fühlt sich allein, ein verlorner Punkt auf dem gleissnerisch glatten, tückisch lauernden Ungeheuer, seiner Willkür hingegeben, die Pulse in Todesangst stockend, in der ungeheuern Weite keine Flucht. Diese Todesangst des Einsamen, Aufgegebenen, nicht die Beschreibung, die wir lesen, ist die Seele des Gedichts. Ausgesprochen die Todesangst, das hätte ein klein elegisch Gedicht gegeben statt der stillen, in ungeheure Weite wachsenden Anschauung.

Ist das wahr, so muss man anerkennen, dass die Musik dem Gedicht nur nehmen, nicht geben kann. Denn unabänderlich legt sie ihr Gewicht in die Wagschale der Versinnlichung, und überbaut den verschwiegenen Gedanken noch mehr. Goethe's keusche Enthaltsamkeit wirkt mehr, als die glühendsten Farben sinnlicher Darstellung vermögen.

Allein nun hatte sich das Gedicht Beethoven's bemächtigt. Ein solcher Funke, in seine Brust geworfen, der in seiner Kunst bis an die äusserste Gränze der Ahnung und des Schweigens gedrungen war: wie musste er zünden!

Das ganze Orchester mit vier Hörnern, Trompeten und Pauken (vor dem heutigen Franzosenthum viel) und der Chor müssen sich zum Organ des Dichters hergeben. Unerhört gestaltet sich die Stimmlage und alles Uebrige, die glatte tückische Stille zu malen. Regungslos liegen die Saiteninstrumente weit auseinander gezogen, auf D-fis-$\overline{\text{fis}}$, lauernd, auseinandergescheucht Ober- und Unterstimmen,



bewegen sich in hohler Oktavenfolge in den Schluss. Schon hier, wie überhaupt im ersten Satze, sind die Akkorde häufig unvollständig gelassen; vierundzwanzig Takte durch wird der Gesang blos vom Pianissimo der Saiten getragen; das

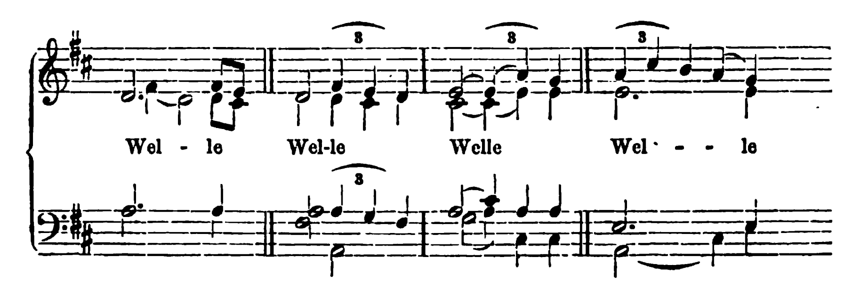
Keine Luft von keiner Seite,
Todesstille —

ist von Pausen unterbrochen, mit stumpf abbrechenden Pizzicato begleitet.*) Erst im fünfundzwanzigsten Takte, zu dem

Fürchterlich

mischen sich zu den Singstimmen die vier Hörner und die Fagotte: die übrigen Instrumente schweigen, dass man ungestört die Tiefe dröhnen höre. So ist alles vereint, das bange Schweigen, die falsche Ruhe zu malen.

Wie tief Beethoven von der sinnlichen Vorstellung durchdrungen gewesen, zeigt sich in der an sich unbedeutenden Ausmalung des Wortes Welle, zu der sich jedesmal die Stimmen in leiser Bewegung heben,



dergleichen sich im ganzen Satze nicht weiter findet**). Und damit

*) Selbst der Direktionsstab soll diese Stimmung ausdrücken helfen. Die geschriebene Partitur enthält auf der ersten Seite von Beethovens Hand folgende Bemerkung: „NB. Bei diesem ersten Tempo hebe der Kapellmeister beim Taktgeben die Hand so niedrig als möglich ♯ ausser beim Forte — beim ersten Takt etwas höher, beim 2. und 3. schon nachlassend und beim 4. wieder ganz die unmerklichste Bewegung ♯ nicht mit dem mindesten Geräusch verbunden sondern mit äusserster Stille."

**) Auch an diesem Falle kann man gewahr werden, wie entblösst von allem Kunstsinne die Erörterung über musikalische Malerei meist geführt worden ist. Wie kann man, ohne das Wesen der künstlerischen Thätigkeit aus den Augen verloren zu haben, nur die Frage aufwerfen, was und wo gemalt werden dürfe? Dürfen setzt Wahlfreiheit voraus; jene Frage wäre daher nur statthaft, wenn es im Belieben des Künstlers stände, zu malen oder nicht. Aber das ist ja so ganz anders! Der Künstler malt nicht, weil er will, weil

der Schluss die Vorstellung ungestört fortwirken lasse, versagt sich der Bass seinen besiegelnden Schlussfall von A auf d und tritt in die schwindende nachhallende Tiefe nieder,



während nur das Violoncell das grosse D pianissimo darunter setzt.

Gleichwohl ist nicht die Schilderung, sondern die Grundidee, wie wir sie oben angedeutet, die Seele der Komposition; Beethoven ist das nicht entgangen; dies verräth sich in Einem, aber einem gewaltigen Zuge. Nach jenem oben beschriebenen

Todesstille fürchterlich

drängen sich zu den Worten

In der ungeheuren — — Weite

zum erstenmal die Singstimmen in enger Harmonielage ängstlich zusammen, um auf „Weite" vom Entsetzen auseinandergeschleudert zu werden.

---

es ihm eben beliebt, sondern weil er muss, weil die sinnliche Vorstellung ihn durchdrungen, sich seiner bemächtigt hat und unwiderstehlich hervorbricht, wie der gezeitigte Keim durch die härteste Hülse. Der Künstler kann eben so wenig die Absicht haben zu malen, als nicht zu malen, sondern jedes Werk löset sich ihm in seiner Ganzheit aus dem Innern. — Welche Absicht hätte Beethoven bewegen können, das unbedeutende Wort Welle zu malen? Aber er musste es, denn seine Seele war erfüllt von dem Bilde des Meeres, dies Bild drang in seiner Ganzheit hervor, und dazu gehörte auch das Bild der Welle.

Wer aber ohne diese innere Nothwendigkeit malt, vielleicht weil es Haydn oder sonst wer gethan, der irrt immer, er mag malen, was und wo und wann er will; denn es mangelt dem Wirken seines Geistes jene Einheit und Untheilbarkeit, aus der allein eine vollendete Kunstschöpfung hervorgehen kann. Man kann also für den Künstler nicht Regeln aufstellen, was gemalt werden dürfe, sondern nur das würde, wüsst' er's nicht schon, ihm zu sagen sein: lass dich von deinem Gegenstande ganz durchdringen und ihn dann frei heraustreten, ohne zuzuthun und ohne wegzunehmen.



Hier erst, zu diesem „Weite!“ fällt das ganze Orchester (nur Trompeten und Pauken schweigen) mit einem Schrei ein — und die vorige Stille kehrt wieder. Nur dieser Aufschrei des Entsetzens in der angstbeklommenen Stille deutet den Sinn des Ganzen, und fürchterlich trifft er mit dem fürchterlichsten Zug des Gedichts zusammen, — diese ungeheure Weite, die kein Arm durchkämpft, kein Schrei überdringt, kein Blick bis ans rettende Ufer überfliegt, zerreisst das Schweigen der Angst.

Von der Lebensfrische des zweiten Theils,

Die Nebel zerreissen!

schweigen wir. Wie hier allmählich Alles auflebt und strömt, wie die Instrumente brausen und wogen, wie sie drängen, wo die Sänger ruhn, wie alle Stimmen durcheinanderrufen und in froher Umarmung sich umschlingen, und wie das „Land! Land!“ feiernd gerufen wird und zuletzt die Instrumente wie Friedensflaggen grüssen — das ahnet, wer die Gewalt der Tonkunst in Beethoven kennt. Uns lag vornehmlich daran, die tiefkarakteristische Wendung auf Beethovens Schöpferwege festzustellen, die, eine unausbleibliche Folge seiner Lebensrichtung, sich später noch entscheidender erweisen sollte. Wie diese überall, besonders bei dem zuletzt mitgetheilten entscheidenden Zuge hervortritt, bedarf keines Nachweises.

Wer über diese Erscheinung noch zweifelhaft sein, noch an äusserliche Ursachen für sie, wie Mangel an Kenntniss oder Gehör denken könnte, dem wüssten wir nicht besser zu helfen, als durch Hinweis auf ein Werk aus dem Jahr 1816,

An die ferne Geliebte, Liederkreis von Alois Jeitteles,*) Op. 98, dem Fürsten Lobkowitz gewidmet,

beiläufig der erste Liederkreis, der geschrieben worden, noch heut unübertroffen, ja unerreicht. In ihm vernimmt man den Urklang, aus dem die warmblütigen, gemüthvollen Gesänge der Wiener Schule,

der Schubert, Dessauer u. s. w. hervorgequollen. Jene Sänger waren Nachfolger, an jenem ersten Klang Erweckte oder Gleichfühlende, nicht Nachahmer.

Hier ist nichts als einfacher Liedgesang bis zum Schluss, herzvolle Einfalt, treu und innig. Hier hat sich Beethoven ganz dem Gedicht hingegeben, nur in ihm leben und aus ihm heraus wirken können; Wort und Melodie sind Eins, Gesang und Deklamation nicht zu unterscheiden, man kann nicht besser singen und nicht treffender rezitiren. Wer diese unvergleichlichen Lieder, dies zarteste und innigste Idyll der Liebe geschaffen, dem hat weder Einsicht in das Sing- und Stimmwesen, noch sonst eine Befähigung zur gemässesten Ausübung der Gesangskomposition gemangelt, und der muss, wenn er das Nicht-Gemässe thut, durch tiefer liegende Beweggründe bestimmt worden sein.

Vor allem muss man die Komposition als eigentliche Liedkomposition musterhaft nennen: jedes Gedicht hat zu allen Strophen eine festgehaltene Melodie, und in dieser ist die Grundstimmung des Gedichts ausgesprochen. Diese Beschränkung, der ältern Liedschule mehr als den neuern Kompositionen eigen, ist hier karakteristisch: Beethoven, überall zu vertiefter Auffassung, zur Versenkung in die einzelnen Momente, zur Ausarbeitung geneigt, ist hier ursprünglich ganz kunstlos dem einfachen natürlichen Gefühl hingegeben. So stellt sich jedes Lied als ein selbständig abgeschlossenes Ganze hin, No. 1 Es dur in 5 Strophen, No. 2 G dur in 3, No. 3 As dur in 5, No. 4 ebenfalls As dur in 3, No. 5 nochmals As dur in 3 Strophen; No. 6, C dur, überschreitet allein die Liedform, um zum Anfang (Es dur) zurückzuleiten und für das Ganze einen erhabenen Schluss zu bilden. Auch No. 3 leitet in No. 4 über, und ebenso No. 4 in No. 5, ohne jedoch die Liedform aufzugeben.

Jedes der Lieder ferner ist nach Tonart, Melodie und Rhythmus von treffendster Karakteristik. No. 1

(. . . . Spähend, . . . wo ich dich, Geliebte, sah)

ist Beschaulichkeit eines von Einer Empfindung ganz erfüllten und ganz befriedigten, ganz der fernen Geliebten hingegebenen Gemüths; in No. 2 Hinaussehnen, unruhvoll in alle Fernen, weil die Nähe ohne Sie — nichts gewährt. No. 3 sendet die leichten Wolken, das Bächlein mit viel tausend Grüssen nach ihr aus; die Vöglein, die

---

*) Aus Brünn, Studiosus der Medizin in Wien; er schrieb diesen Liederkreis kaum 21 Jahre alt.

stillen Weste, das Bächlein sollen ihr seine Seufzer, sein Liebeflehn bringen. No. 4 müssen wir als Liebesandacht bezeichnen, — jene alle werden Ihr, der Fernen nahn. Nun kehrt (No. 5) der Mai zurück, und die Schwalbe baut ihr bräutlich Gemach, — nur dem Liebenden erscheint kein Frühling. Hier Rückkehr aus der Traumwelt in die Wirklichkeit. Die Geliebte (No. 6) soll sie hinnehmen, diese Lieder, die ihm

. . . . „aus der vollen Brust
Ohne Kunstgepräng' erklungen,"

— hiermit ist der Standpunkt Beethovens gegeben. Der Schluss erhebt den Gedanken

Und ein liebend Herz erreichet,
Was ein liebend Herz geweiht

zum Triumph. Der Dichter hat das Abbild eines liebenden Wesens gegeben und Beethoven hat es beseelt.

Allein dahin reichte denn doch die reine Liedkomposition nicht. Das Lied giebt nur dem abstrakten lyrischen Erguss Stimme, hier aber musste persönliche Stimmung im Fortschreiten von einem Moment zum andern Ausdruck finden.

Die erste Hülfe bot dafür der Rhythmus. Jeder Vers, z. B. die ersten Zeilen

Auf dem Hügel sitz' ich spähend
In das blaue Nebelland,

lässt bekanntlich mehr als eine Rhythmisirung zu; die einfachste für jene trochäischen Verse würde sich so

– ∪ | – ∪ | – ∪ | – ∪
– ∪ | – ∪ | – ∪ | –

zeichnen und vom Komponisten, wieder auf das Einfachste, so

2/4 ♩ ♩ | ♩ ♩ oder 3/8 ♩ ♪ | ♩ ♪.

wiedergeben lassen. Beethoven singt so:



nicht blos mannigfaltiger, sondern zum treffendsten Ausdruck des

Ganzen und der wichtigsten Worte. Dies ist am ersten Liede geschehn. Gleich das zweite,

Wo die Berge so blau
Aus dem nebligen Grau
Schauen herein,

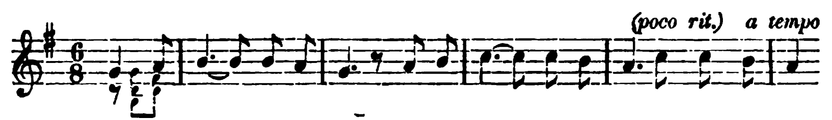
das anapästisches Versmaass

◡ ◡ – | ◡ ◡ –

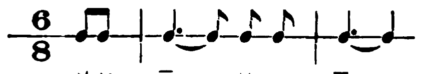
mit freiem Zusatze des dritten daktylischen Verses

– ◡ ◡ | –

trägt, wird von Beethoven, beflügelt bald, bald weilend, im treffendsten Ausdrucke des innern Kampfes so



gesungen. Selbst jene kleine Aenderung zu Anfang ist nicht bedeutungslos. Die Grundform des Beethovenschen Rhythmus ist hier diese,



anapästisch mit Verlängerung der betonten Silbe. Allein das erste Wort „Wo" foderte Verlängerung; es schaut hinaus und braucht Weile zu erkennen. In den folgenden Strophen,

2. Dort im ruhigen Thal
Schweigen Schmerzen und Qual
3. Hin zum sinnigen Wald
Drängt mich Liebesgewalt

gleicht sich die Bewegung in das Ruhigere wie zu Anfang des ersten Verses (♩. ♪) aus. Einst, z. B. im Jugendliede



Op. 52 No. 1, hatte Beethoven dergleichen rhythmische Besonderheiten eigenwillig gestaltet; jetzt folgte er damit dem Gebote, das im Sinn des Verses lag. Man muss an sein treffend wahres Wort*)

*) Konversationshefte aus dem Winter 1822 zu 1823.

denken: „Das Neue und Originelle gebiert sich selbst, ohne dass man daran denkt,“ ein goldenes Wort für unsre ehrgeizige Künstlerjugend. Gegenüber der falschen, gesuchten Originalität, kann man es nicht oft genug wiederholen.

Neben dem Rhythmus des Gesangs ist es die Begleitung, die das Besondre der Vorstellungen in den einzelnen Strophen malt, deren Grundgefühl die Liedesmelodie festhält. Hier ist jeder Zug treffend, nichts ist zuviel, nichts zu vermissen, ohne Verderb nichts abzuändern. Und das Alles ist leicht, mit sinniger, zarter Hand gestaltet, stets kunstmässig durchgeführt, ein ewiges Muster.

Das Aeusserste, was nun noch für die besondre Bedeutung der Strophen geschieht, sind Ablenkungen von der Liedform selbst. Aeusserliche haben wir bereits bei No. 3 und 5 angemerkt, so auch das entschiedne Hinausgehn über die Liedform in No. 6. Bedeutsamer ist bereits in No. 3 die Versetzung der drei letzten Strophen in das Mollgeschlecht, anziehender für den Beobachtenden die Gestaltung von No. 2. Dies Lied ist in G dur gesetzt, die erste und dritte Strophe stehen in dieser Tonart; die mittlere

(Dort im ruhigen Thal
Schweigen Schmerzen und Qual)

tritt in die Unterdominante, C dur; während aus der Begleitung die Liedesmelodie hervortönt, flüstert die Singstimme auf dem festgehaltenen Tone $\overline{g}$ die heimlichen Worte des Trostes und stiller Hoffnung.

Von dem gewaltigen Bildhauer Michel-Angelo zeigt man ein Paar wundersam feine Elfenbein-Schnitzereien, eine Maria am Fusse des Kreuzes und einen Tod der Virginia. Daran mahnt uns dies zarte Liebesgedicht des gewaltigen Symphonisten.

Treten wir indess in die Zeitordnung zurück.

Im Jahr 1810 war ebenfalls ein erstes Werk seiner Gattung, die

Musik zu Goethe's Trauerspiel „Egmont“

hervorgetreten, die zu allgemein bekannt und verstanden ist, als dass es nöthig wär', umständlicher auf sie einzugehn. Wenige Bemerkungen werden genügen, um das Werk als bedeutenden Moment im Entwickelungsgange des Künstlers und der Kunst zu bezeichnen.*)

*) Beethoven unternahm die Komposition der Musik zu Egmont 1809 im Auftrage des damaligen Hoftheater-Direktors Hartl, der seit 1807 an der Spitze der kaiserlichen Theater stand und besonders im Schauspiel auf die Einbürgerung des Klassischen bedacht war. In den Jahren 1808/1809 hatte er von Schillers

Es war das zweite, oder, wenn man den Prometheus mitrechnen will, dritte Werk für die Bühne, das erste nach Fidelio, zwischen dessen zweiter und dritter Bearbeitung es eintrat. Dass es, beschränkt als blosses Nebenwerk auf Ouverture, Zwischenakte und ein Paar kleine Lieder, an Musikreichthum und Musikentfaltung weit hinter der Oper zurückstehen musste, versteht sich. Gleichwohl war es eine scenische Arbeit, sollte am Drama seinen Antheil nehmen. Wie hat sich Beethoven dieser neuen Aufgabe gegenüber erwiesen? — Dies scheint die wichtigste Frage.

Vor Allem war die neue Aufgabe ihm günstig, sie foderte nur Instrumentalmusik von ihm — und die zwei Lieder, die Klärchen singt. Gerade diese Lieder sind denn auch wirklich der Punkt, in dem Beethovens Auffassung, wie uns scheint, nicht gebilligt werden kann. Er hat diese Lieder ariettenhaft gesetzt, mit Orchester begleitet, — im ersten,

Die Trommel gerühret, das Pfeifchen gespielt!

wird auf Pauke und Pikkoloflöte wirklich die Trommel gerührt und

Dramen die Bearbeitung des Macbeth und der Phädra, ferner Kabale und Liebe und Don Carlos in Scene gehen lassen. Nun beschloss er, neben einem neuen Schillerschen Drama auch ein Goethe'sches zu bringen und zwar beide mit neuer, dazu komponirter Musik. Die Wahl fiel auf Schillers Tell und Goethes Egmont. Als Komponisten wurden Beethoven und Gyrowetz ausersehen. „Beethoven wünschte sehr den Tell zu bekommen," schreibt Czerny, „aber eine Menge Intriguen wurden gesponnen, um ihm den (wie man hoffte) minder musikalisch geeigneten Egmont zuzuweisen." Ueber die Glaubwürdigkeit dieser Behauptung wird später zu reden sein. Die Ouverture trägt von Beethovens eigener Hand das Datum 1810, die Komposition des ganzen Werks fällt also wohl in den Winter 1809/1810, da die erste Aufführnng am 24. Mai 1810 stattfand. Die Rolle des Klärchen spielte Fräulein Antonie Adamberger, später an den Archäologen Arneth vermählt. Beethoven hatte ihr die Lieder vorgesungen und eingeübt, nachdem sie, obwohl noch ganz junge Anfängerin, durch die Natürlichkeit ihres Gesanges seine Aufmerksamkeit erregt hatte. Sie schreibt über ihren Verkehr mit Beethoven bei dieser Gelegenheit im Jahre 1867 an Thayer einen anmuthigen Brief, welchen man III, S. 135 nachlesen möge.

Von den Erfolgen der ersten Aufführung verlautet in den gleichzeitigen Musikberichten seltsamer Weise nichts. Dagegen verfehlte der Korrespondent der A. M. Z. nicht, die Musik des Gyrowetz als „karakteristisch und mit Einsicht geschrieben" zu bezeichnen. Einst 15. 5. 1801 hatte Beethoven an Hofmeister geschrieben: „Was die L . . . O . . . . . (wahrscheinlich Leipziger Ochsen der Kritik) betrifft, so lasse man sie doch nur reden, sie werden gewiss niemand durch ihr Geschwätz unsterblich machen, so wie sie auch niemand die Unsterblichkeit nehmen werden, dem sie vom Apoll bestimmt ist."

das Pfeifchen gespielt, — sie ungefähr in Operettenart behandelt. Allein Egmont ist keine Oper, mag auch die Schlussvision an das Opernhafte streifen. Und wenn er irgendwo in die phantastischere Sphäre der Oper übergeführt, wenn — nach der Fiktion des Operngenres — die Musik gleichsam als höhere, übergewöhnliche Sprache zu seinem Idiom verwandelt werden sollte, so konnte das nicht die untergeordneten, es musste die höchsten Momente zuerst treffen, das Trauerspiel musste wirklich Oper werden. Klärchen singt diese Liedchen für sich hin, wie wir alle im Leben thun, weil uns gerade so zu Muth ist, wie der liebe Text des Liederkreises anspruchlos sagt:

Was mir aus der vollen Brust
Ohne Kunstgepräng' erklungen. —

und nur so, geradezu ohne Begleitung, sogar ohne ausgeprägte Stimmung würden sie auf der Bühne die rechte Wirkung thun.

Sobald wir über dies Bedenken hinweg zur Hauptsache gehn, zur Ouverture und der weitern Instrumentalmusik, ist alles trefflich, wie man vom Meister erwarten muss, und mit vollkommner scenischer Einsicht gemacht.

Die Ouverture zeichnet in breiten kräftigen Zügen, was zur Einführung in das Drama gehört. Die Unabänderlichkeit des Geschicks, das sich durch Alba vollziehen soll, die vergebnen bedenkensschweren Seufzer, das Pathos in der Unterdrückung der Freiheit und im Fall ihres Helden, das wie auf düstern Stürmen heranzieht, das freundliche Dasein des Volks, das unterdrückt werden soll, endlich der Jubel des Triumphs, der verkündet, dass die Reaktion zuletzt dennoch unterliegen muss: das Alles findet seinen Ausdruck, und zwar im rechten Maasse; die Ouverture hat nur anzudeuten, was das Drama ausführt, sie ist Vorbereitung nicht selbständiges Werk. Hierin zeigt die Egmont-Ouverture den sichern Takt des Komponisten und übertrifft in diesem Punkte bei Weitem die zweite und dritte Leonoren-Ouverture, sowie die vierte an Bedeutsamkeit für das Drama.

Es kann auffallen, dass in der mittheilungsreichen Ouverture Klärchens Gestalt keinen Raum gefunden. Denn den ersten Seiten-Satz auf sie deuten wollen, würde reine Willkür sein. Er ist zur Hälfte Wiederklang des ersten (oben angedeuteten Zugs der Einleitung (A)



mit einem flüchtigen schmeichelnden Zusatze (B) und einem edler gezeichneten Aus- oder Uebergang zu entschlossnern Zügen, die man auf den Helden beziehen mag. Eben so wenig ist wohl der zweite Seitensatz,



zwischen Klarinette, Flöte und Oboe vertheilt und herrisch unterbrochen, auf Klärchens holde Gestalt zu beziehn; er kann, vorausgesetzt, dass der Komponist bei ihm überhaupt an feste Bedeutung gedacht hat, nur auf den freundlichen Sinn des so lange vertrauenden Volks bezogen werden.

Hat Beethoven mit Bewusstsein jene liebliche Erscheinung von der Ouverture ausgeschlossen, so hat er Recht gethan. Ihm war nicht ihr episodisches Bild, sondern der Kampf von Unterdrückung und Freiheit die Hauptsache. Sollte Klärchen eingeführt werden, so foderte das wieder einen Seitensatz und hätte die Ouverture zwiespältig gemacht, ihr die einheitvolle Gedrungenheit geraubt. Für sie fanden sich ganz andere Räume, vom Dichter selbst bereitet.

Nämlich vor allem in den Zwischenakten.

Die Zwischenakte hat Beethoven sinnreich so angelegt, dass sie Nachklänge des geschlossenen Akts mit Andeutungen des kommenden verknüpfen.

Der erste Akt hat bekanntlich die bewegungsreichen, bedenklichen Verhältnisse gezeigt, Klärchens erste Unruhe bei dem, was sich draussen begiebt, und zuletzt Brakenburg, der das Giftfläschchen betrachtet, das er für sich bestimmt hatte und später der verlornen Geliebten abtreten muss. Die Musik nimmt diese leisen Bedenken auf und scheint mit einem edelgeführten Zuge das liebende, edel emporblickende Vertrauen des liebenden Mädchens auf die Unverletzbarkeit des Geliebten zu zeichnen. Bald geht sie dann in geschäftige, hastig durcheinander treibende Rührigkeit über, die, wie

der Funke zur Flamme, bald angeblasen wird zum Sturm, in den die Fagotte seltsam



wie dumpfer Feuerruf in der Nacht hineinblasen. Und das geht so lustig! jeder Volkssturm erweckt frischeres Leben in allen, gleichviel, wie man darüber denken mag. Denn der folgende Aufzug bringt die Nachricht, „dass die Bilderstürmer gerade hierher ihren Lauf nehmen,“ und schon regt sich das Volk.

Dieser Aufzug hinterlässt den Nachhall der schweren Bedenken, die Oranien auf Egmonts und unsere Brust gewälzt hat, der Mahnungen, der weissagungsschweren Bitten, der Thränen, die dem freien Egmont als schon Verlornem fliessen. Das alles geht in die Zwischenmusik und von ihr in den dritten Aufzug über. Wie ernstlich Beethoven hier hineinreden wollen, zeigt sich, vom Hauptinhalt abgesehn, in einem Nebenzug der Partitur. Sie zeigt neben vier Hörnern u. s. w. Trompeten. Nur ein einziges Mal, nur zu einem einzigen Schlag oder Schrei treten sie mit dem ganzen Orchester zum Fortissimo zusammen, auch zwei der vier Hörner haben bis dahin gewartet, — vielleicht ist es Oraniens letzter Ruf, „Geh mit!“ — dann treten die vier Instrumente zurück in Schweigen. Es ist dieser Fall ohne Beispiel in Beethovens Partituren. Ihm ist sonst jedes Instrument eine Person im orchestralen Drama, die,

wenn sie eingeführt ist, auch an der fernern Handlung sich mitbetheiligen will, niemals blos als Mittel zur Verstärkung gebraucht wird. Diesmal mussten die Trompeten es sich gefallen lassen, es ging nicht anders.

Dagegen ist den Pauken eine ganz bedeutsame Rolle zuertheilt; von Anfang an mahnen und drängen sie und erinnern an Alba's finstre Söldnerschaaren. Sie haben das erste und haben das letzte Wort. Vergebens.

Im dritten Aufzug ist es Klärchens Liebe, die die Scene mit ihrem milden Scheine füllt, von ihrem ersten Auftreten („ein Lied zwischen den Lippen summend

Glücklich allein
Ist die Seele, die liebt.“)

bis zu Ende. Beethoven hat, wie gesagt, das Lied ariettenmässig und mit Orchesterbegleitung komponirt; dies muss als einmal gegeben gelten. Dann konnte der Zwischenakt nicht sinnvoller gesetzt werden. Nur Klara's Auflodern in Liebe — das sagt die Einleitung — kann uns ergriffen haben; und wie der Dichter mit dem Refrain des Liedes präludirt, so kann auch der Musiker ihn nicht aus dem Sinn lassen, der Refrain erzeugt den Zwischenakt, jenes „zwischen den Lippen summend“ scheint der Fagott begriffen zu haben, die Flöte hebt das „Glücklich allein ...“ zum lichten blauen Himmel empor, alles ist nur davon erfüllt.

Dann rücken die Spanier heran.

Zum fünften Akt schärft sich in der Zwischenmusik noch einmal jener Gewaltstreich ein, der auf Egmonts argloses Haupt gefallen ist. Grausam sinnreich kehren jene Melodien wieder, - auch jener isolirte Schrei der Trompeten — die früher Oraniens Warnungen wiedertönten; wohl mag in der Nacht seines Kerkers Egmont ihrer gedenken.

Hier aber ist nicht er, — nur Klara mit ihrer Liebe, ihrem erhaben irrigen Vertraun, ihrem vergeblichen Heldenmuth, der nur zu sterben ihr gewährt, nur Klara ist hier der Held und kann unser Herz erfüllen.

Im Götz von Berlichingen heisst es einmal: „So fühl' ich denn in dem Augenblick, was den Dichter macht, ein volles, ganz von Einer Empfindung volles Herz!“ Wenn das wahr ist, und es ist wahr, dann darf der kleine Satz, der die zweite Hälfte des Zwischensatzes bildet, ein Meisterstück genannt werden



Er ist ganz von Klara voll, von ihrem Irrgang zu den Menschen, denen sie die Liebe und Opferwilligkeit aus dem eignen Busen andichtet. „O Freunde! mit jedem Schritt der Dämmerung werd' ich ängstlicher. Ich fürchte diese Nacht, ... seht mich nicht so starr und ängstlich an! blickt nicht schüchtern hie und da bei Seite, ... ist meine Stimme nicht eures Herzens eigne Stimme?" — das alles, und noch viel mehr, was der Dichter unausgesprochen lässt, den Kampf, die Hoffnungslosigkeit, den Tod im Busen des Mädchens, — erzählt die einfache Melodie.

Und so einfach der Satz ist, so durchweg homophon, doch erweist sich an ihm diese ideale Bedeutung des Orchesters, die durch Beethoven zum höchsten Ausdruck gekommen ist. Denn es ist zwar der Gedanke, das Gefühl aus Klärchens Brust, das hier zur Sprache kommt, aber die Ausdrucksweise ist eine durchaus chorische. Wie der griechische Chor den Helden oder das Opfer — etwa die Aeschyleïsche Kassandra umsteht und für sie und zu ihr spricht, so hier bei dem stillern weiblichern Vorgange der Chor der Instrumente. Gesetzt und ruhig, denn noch ist der Glaube nicht erschüttert, hebt die erste Violin an, nur in der Begleitung verräth sich vielleicht die innere Bewegung. Aber nicht die Violin allein. In die begleitenden Saiten mischen sich die Fagotte,



anfangs nur durch den Klang, allmählich durch Steigerung unterscheidbar, wie bedauernde Zeugen hinein. Der Satz senkt sich zu wehmuthvollem Schluss in G moll; aber sogleich wird er von der weichen Klarinett' und Flöte wieder aufgenommen, die Begleitung wird voller, zu den Fagotten treten Oboe und Horn, zur Saitenbegleitung die erste Violin. Dann (im zweiten Theil des Liedsatzes) haben Klarinett' und Fagott mit der Geige bedauernde Worte zu

wechseln, und die letzte hebt sich hoch, um anmuthvoll noch im Verzagen zu sinken. Wieder erheben Klarinett' und Fagott gegeneinandergeneigt die Wechselklage mit der Violin' und der Flöte, die der weissen Taube gleich hoch oben schwebt, und wieder, nach schmerzhafter Erhebung, taucht die Geige tief unter — und die Klarinette, vollblühend und herzig wie Klärchen, irrt hoch hinauf, und hin und her; vergebens. Und wenn auch in weicher Theilnahme der Fagott Klärchens Worte wiederholt und die Klarinette lebhaft hineinspricht, es ist vergebens; unüberwindlich wälzt sich die erdrückende Masse entgegen — und damit ist die Scene vorbereitet. Die Geister des Orchesters haben weissagend alles vorauserzählt und auf luftiger Scene vorgespielt, — und wenn dann Sie selber mit dem treuen Brakenburg (der Vorhang hat sich gehoben) heraustritt in die wirkliche Scene, haben die Geister nur hohle Seufzer in die Lüfte noch hinauszusenden.

Das war das Klärchen vom Egmont. Wie schauervoll ihr Scheiden erzählt wird von jenen selben Luftgeschöpfen — und was sonst noch geschieht, bleib' unerörtert.

Das Jahr 1811 bringt zwei dramatische Werke von Bedeutung. Das erste, über das wir zu berichten haben, ist das Festspiel

Die Ruinen von Athen, ein Fest- und Nachspiel mit Chören und Gesängen, von A. v. Kotzebue gedichtet,

und zur Eröffnung des deutschen Theaters in Pesth am 9. Februar 1812 mit der Beethovenschen Musik aufgeführt.

Es scheint nicht, als hätte die Komposition grosse Gunst erlebt, wenn sie auch in den Berichten über die ersten Aufführungen als „originell und ganz des Meisters würdig“ genannt wurde. Ries war unbedenklich der Meinung, die Ouverture sei Beethovens unwürdig. Dergleichen Missurtheile würden nichts bedeuten, hätte nur nicht der Gegenstand weiterer Verbreitung im Wege gestanden. Daher auch die späte Herausgabe der Partitur, von der zu Beethovens Lebzeiten nur die Ouverture und der feierliche Marsch erschienen.

Bei alledem müssen wir dem Werke schon darum hohe Bedeutung beimessen, weil es den Komponisten von einer ganz neuen Seite zeigt, — und zwar gleich in hoher Vollkommenheit, — von der nur etwa die Pastoralsymphonie in ihrem dritten Satz Andeutungen giebt. Wir lernen Beethoven von einer neuen Seite kennen, ohne deren Anschauung man gar nicht meinen darf, ihn in der Fülle und Wahrheit seines Wesens erfasst zu haben. Und doch

ist er, auch von dieser Seite angesehn, derselbe, der er sich in seinen idealsten Werken erwiesen. Hier wie dort ist er der Künstler, der nur seiner Aufgabe gehört, nur die Sache nach ihrer Wahrheit und Leibhaftigkeit, wie sie ihm erschienen, wiederzugeben trachtet.

In den „Ruinen von Athen“ stand er ganz realistischen Verhältnissen gegenüber. Kotzebue hatte bekanntlich, als ein umgekehrter König Midas in der Poesie, die einträgliche Gabe, dass sich ihm alles Gold, das er anfasste, in — Prosa verwandelte, die er aber geschickt in klingend Kourant umzusetzen verstand. So trug er nun, um ein Theater in Pesth einzuweihn, Griechen und Türken, Götter und Regentenvergötterung, Altäre und Tempelruinen zusammen und — es war schon dafür gesorgt, dass man nichts zu hoch nehme; die Götter hatten sich zum Glück am Musikalischen des Festspiels gar nicht zu betheiligen.

Beethoven ging guten Glaubens auf die Aufgabe ein. Er nahm, was er fand, und ruckte an dem Gerümpel und den Holzpuppen hin und her — und siehe da, sie lebten. Wie einem ächten niederländischen Maler war ihm nur um das reale Leben zu thun, — und wie dem besten Niederländer ist es ihm gelungen.

Die Kotzebuesche Fabel ist folgende.

Minerva hat den Sokrates aus Neid über dessen Weisheit nicht gegen seine Richter geschützt und ist von Zeus zur Strafe in zweitausendjährigen Schlaf versenkt worden. In einer rauhen Gegend auf dem Olymp ruht sie in einer Höhle, schwermuthvoll träumend. So zeigt sie die Bühne, wenn der Vorhang sich hebt.

Die zweitausend Jahre sind verflossen. Ein unsichtbarer Chor ruft ihr auf Zeus Befehl: „Erwache!“ zu. Merkur naht ebenfalls, ihr Zeus Verzeihung anzukündigen und sie in das wache Leben zurückzuführen. Sie begehrt nach ihrem geliebten Athen; vergebens mahnt Merkur ab.

Nun sind sie in Athen. Die Stadt, das Parthenon, alles liegt in Trümmern, das Volk ist verdumpft, entmannt in erniedrigender Sklaverei, wir sehen einen dieser Griechen Reis stampfend im Kapitäl einer Parthenon-Säule, ein griechisch Mädchen Feigen feilbietend, beide voll Angst vor ihren Herren, den Türken; denn schon lassen sich herannahende Derwische und Janitscharen, in Bornirtheit und Fanatismus furchtbar, vernehmen.

Minerva erträgt den Anblick nicht, sie verlangt nach Rom. Das muss Merkur widerrathen, auch Rom sei der Barbarei verfallen, die Musen seien zu andern Völkern entflohn und hätten in Ungarns

Hauptstadt eine würdige Stätte gefunden. Dahin also wendet sich das Götterpaar.

Wir befinden uns in Pesth. Ein Greis fühlt sich verjüngt im Anblick des Emporblühens seiner Stadt und im Gedanken an den väterlichen Herrscher, Kaiser Franz. Minerva und Merkur erscheinen, das nun Erfolgende zu betrachten. Denn schon wird im Feierzuge Thaliens Bild auf einem Triumphwagen von Genien herangeführt, Melpomenens Triumphwagen folgt. Hinter Altären werden die Götterbilder aufgestellt, aber alsbald erhebt sich auch, auf des Oberpriesters Flehen, unter rollendem Donner des Zeus Franz des Kaisers Brustbild und Altar inmitten der Tragödie und Komödie, und Preisgesänge wallen mit Opferweihrauch empor. —

Das war die Aufgabe Wo nur ein Samenkorn seine Stätte fand, da gedieh dem Beethoven alles, alles so sach- und bühnengemäss, dass man die grössten Hoffnungen für eine neue Opernkomposition hätte fassen mögen, wenn nicht eine wirkliche Oper noch ganz andere Bedingungen auferlegt hätte.

Die Ouverture deutet im ersten Zug ihrer Einleitung



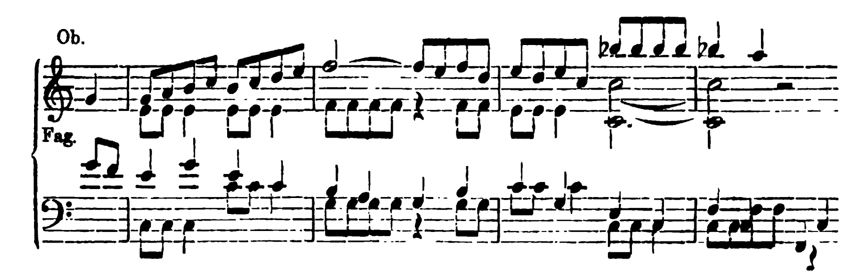
auf den Moder und Wust, in den die entweihten Trümmer des Parthenon gesunken sind, Anklänge an das weichliche Klagelied der beiden Griechen und an die Altarweihe folgen. Im letzten Satze (Gdur) führt die Oboe prägnant, aber nicht des quellenden Lebensodems voll, den der Weihgesang später ausströmen wird, die Melodie, und verirrt sich kadenzirend über G, um sogleich den Hauptsatz des Allegro ma non troppo



wieder auf G anzustimmen, den gleich das Orchester, die Geigen obenan, in geräuschvoller Freude wiederholt. Es ist die kindliche, fast kindisch tändelnde, unschuldvolle Heiterkeit eines unter väterlicher Herrschaft ruhenden Volks von Hirten und Winzern; nicht straff, nicht geistig, wie Germanen und Romanen, oder in grossen Tagen der edle Stamm der Magyaren, aber sie freuen sich ihrer Fluren und der schnell darüberhinfliegenden Rosse. Im zweiten Hauptsatz und Gang ist viel überstürzende Lebendigkeit, Rührigkeit ohn' Ende, Tokaierblut, aber ohne Tiefe der Leidenschaft, blos Naturell, aber ein reiches. Und sie schämen sich nicht, — man sehe den Seitensatz, in C dur in der Unterdominante,



der ländlichen Schalmei und des Tanzes zum Wechselgesang, sondern werden noch eifriger und regsamer



und rustiker, man könnte sich einbilden, das nussbraune Mädchen entgegentanzen zu sehn dem wilden Cziko, den sie gern zähmt.

Unversehens geht das folgende Gestürme des zweiten Hauptsatzes wieder los und der erste tändelt hinterdrein. Das ist die Ouverture, ihre Form eine Art von zweiter Rondoform; besser verstehen sie es nicht auf dem Lande, dort bei den Reben.

Unterbrechen wir uns hier einen Augenblick.

Diese Ouverture scheint uns musterhaft, wie irgend eine von Beethoven; denn sie erfüllt wie irgend eine ihren Zweck. Sie deutet alles an, was das Festspiel für die Musik bringt: die Verwüstung des ehemaligen Musensitzes, die Verkommenheit des Volkes dort, wo nichts zu hoffen scheint. Dann sagt sie voraus, dass die Musen in ein frisch bereites Land ziehen werden und zeigt uns sein

naturfrisches Volk, das der höhern Kultur entgegenstrebt. Das alles wird kurz abgethan, wie dem Prolog — und solchem Prolog ziemt; und alles ungeschmückt und ungeschminkt, der Moder wie der Moderdunst, das junge Kulturvölkchen, wie es eben aus den Rosstriften und Keltern hervorkommt, nicht auf Römerstelzen, wie die Franzosen sich einzuführen lieben, und nicht sentimental-romantisch aufgezäumt, wie die deutschen Philister im Dichter- und Musikerlande ihr Steckenpferdchen zu reiten pflegen. Uns scheint das gerade die rechte Poesie, gleichviel ob in Worten, oder Tönen oder Farben. Denn der Poet, der rechte, erdichtet nicht, sondern dichtet oder tichtet und trachtet der Wahrheit nach; ein Goethe, ein Shakespeare, ein Beethoven sind die eigentlichen Wahr-Sager.

Warum hat also Ries diese Ouverture Beethovens unwürdig genannt? warum hat selbst Lenz, der wahren Enthusiasmus für den grossen Tondichter mit Geistesbildung verbindet, jenem Urtheil des Musikers beigestimmt? und warum würde die Ouverture bei Konzertaufführungen hinter den meisten Beethovenschen Ouverturen zurückstehn?

Aus demselben Grunde, der nach unserer Ansicht ihren wahren Werth ausmacht. Weil sie sich ganz und rücksichtslos der Aufgabe, die ihr gesetzt ist, hingiebt, nur die Gegenstände und Zustände, die wir sehn sollen, mit ächten Lokalfarben nach dem Leben hinmalt, und sich dabei durch nichts beirren lässt, nicht durch Schön- und Grossthuerei mit sogenannten schönen und grossen Ideen. Beethoven hat die grossen oder umfassenden Ideen, wo sie hingehören, und da aus dem Tiefsten geschöpft. Hier war ein Besonderes zu schildern oder anzukündigen; wie will man, wenn man das nicht weiss oder aus den Augen verliert, die Ouverture begreifen? wie soll das Publikum auf ein Werk eingehn, wenn es ihm da geboten wird, wo es nicht hingehört und wo die Lösung des Räthsels, — jeder Prolog und jede Ouverture ist ein Räthsel, das seine Lösung im nachfolgenden Drama findet, — nicht gegeben wird?

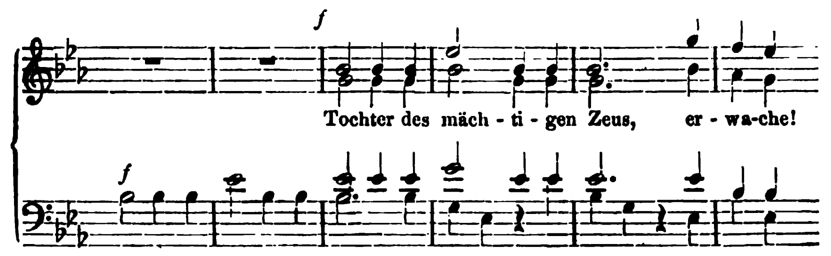
Kennt man aber das Drama, so frage jeder Komponist sich, was man wohl zu seiner Einleitung hätte Besseres oder Anderes sagen können? — und jeder gebildete Liebhaber, z B. Lenz, frage sich: welche sonstige aller ihm bekannten Ouverturen er wohl vor diesem Drama passend finden würde? Niemand wird eine haltbare Antwort geben.

Doch vielleicht ist mehr als ein sattelfester Komponist schon mit seinem Ouverturenheft bei der Hand, zwanzigzeilig, mit Posau-

nen u. s. w., mit einem Maestoso zur Einleitung, das languendo auf der Dominante ausläuft, mit einem glänzenden Haupt- und einem kantablen Seitensatz und tüchtiger „thematischer, ja kontrapunktischer Arbeit im „Mittelsatz“ oder zweiten Theil und einem höchst brillanten Schluss, — etwa wie die Freischütz-Ouverture, mit C dur nach C moll losplatzend, was Oulibicheff dem Finale der C moll-Symphonie vorzieht. Wir kennen das schon. Das ist Kapellmeistermusik, in der endlosen Geschäftigkeit um hundert fremde Werke und Sachen zusammengehascht und der knappen Zeit abgestohlen und mit all den pfiffigen Praktiken der Bühnen-Erfahrung effektfest und schussfest.

Es ist doch gut, dass Beethoven nicht Kapellmeister geworden. Die Musik oder der Kapellmeister — oder beide wären am Ende davongelaufen.

So blieb er unter andern seinem Festspiel treu. Wenn der Vorhang sich gehoben, ertönt, von Harmoniemusik eingeleitet, im feierlichen Aufruf der Chor der Unsichtbaren



ganz angemessen, ohne nach Anderm, oder Mehrerm, oder irgend einem Reiz, als dem, der in der Sache liegt, zu streben. Die Stimmen individualisiren sich in sprechender Polyphonie, gerade so viel, als die Sache fodert und die Bühne erträgt. Dabei ist die Instrumentation bemerkenswerth. Sie ist Anfangs nur auf Harmoniemusik von Oboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern beschränkt; nach dem redenden Chorsatze

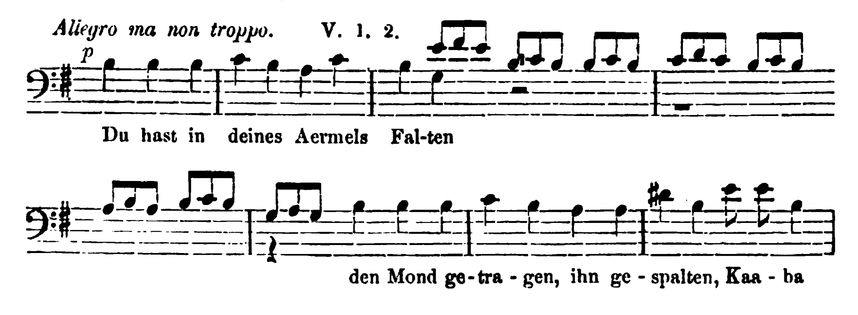


tritt dann eine Soloflöte auf, mehr melismatisch phantasirend, als mit fester Melodie, mit hochliegenden, feinklingenden Oboen und tiefliegenden Saiten (ohne Kontrabässe) begleitet. Es ist die Versöhnung und Hoffnung, die hier angedeutet werden soll; die Flöte ist Beethoven oft gleichsam Symbol höherer Verkündung, wiewohl er selbstverständlich daraus keine Manier werden lässt, sondern über alle Mittel frei schaltet.

Der Chor ist breit und würdig durchgeführt, angemessene Grundlage eines Festspiels, in dem Götter und Altäre aufgestellt werden.

Jetzt sind wir auf dem Trümmerfelde der Akropolis; jener Einleitungssatz der Ouverture kehrt wieder, den Wust, den wir sehn, noch mehr zu versinnlichen. Das Griechenpaar singt sein Duett, eine klagende weiche Liedweise, in Gmoll zwischen d und g (d-g) plagalisch*) ab- und aufschwebend, ein Ausdruck sclavischer Hingegebenheit, ganz national individualisirt, so sangbar, so einfältig und fasslich, dass es rührend ist, dem symphonischen Helden in diesem letzten Schlupfwinkel gescheuchter Seelen zu begegnen.

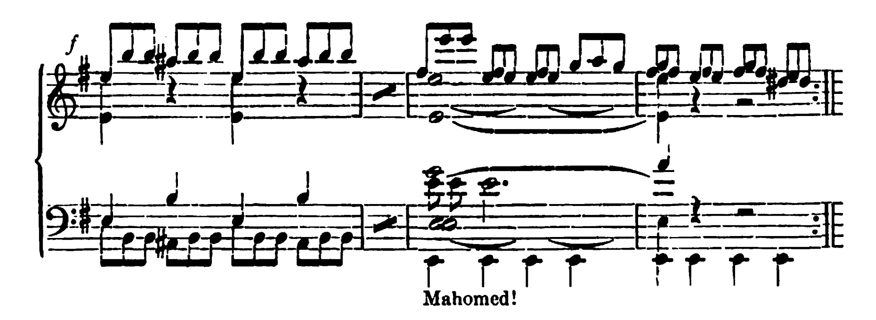
Und nun naht von Weitem und immer näher rückend der C h o r d e r D e r w i s c h e, in dumpfer pfäffischer Bornirtheit mit der Kraft wüthenden Fanatismus ausgerüstet — unüberwindliche Barbarei! Es ist ein Männerchor, Tenöre und Bässe im Einklang, blos von Saiten, Hörnern, Trompeten und Posaunen begleitet, — nichts weiter. Der Chor naht von Weitem,



wird in der oben angedeuteten Weise mit schwirren peitschenden

*) A u t e n t i s c h heissen bekanntlich Melodien, die zwischen der Tonika und ihrer Oktave gespannt, daraus den Karakter der Festigung und Energie schöpfen; p l a g a l i s c h, die um die Tonika herumwallend (z. B. in Cdur zwischen G und F) den Karakter ungefesteter Beweglichkeit und Sanftheit an sich haben.

Triolen der zweiten Violin und der Bratschen in der höhern Oktav begleitet; zum Nachspiel —

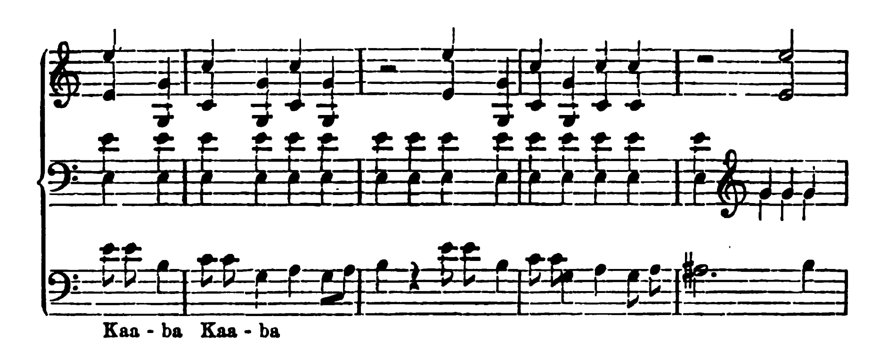


treten Kontrabass und erste Violin zu, die Saiten schwingen durch alle vier Oktaven ihren Wirbeltanz, die Posaunen wiegen sich bärengleich in Oktaven auf $\frac{\bar{e}-\bar{h}}{e-c'}$, die C-Hörner blasen Takt 3 und 4 das $\bar{g}-\bar{a}$ fanatisirt hinein.

Nun kommt es erst toll. Die Schaar der Glaubenswüthigen ist nähergerückt, laut erdröhnt ihr Gesang, Bassposaune und Kontrabass singen mit, die Violinen in drei- und zweigestrichener, die Bratschen in eingestrichener und kleiner Oktav wirbeln ihre Triolen, dazu nun blasen Trompeten und Hörner in die dunkle Glut,



der Kontrabass geht durchaus eine Oktav tiefer mit, von den Worten „den Mond“ schliessen sich Bass- und Tenorposaunen im Einklang, die Altposaune in der Oktav an die Singstimmen. Das Alles ist unendlich grob und roh, wird weiterhin



mit den launischen Einsätzen und Abbrüchen der Trompeten, mit dem tückischen Eigensinn der Hörner ungeschlacht und stierköpfig und steigert sich noch bis zur Verrücktheit der Opiumwuth.

Dergleichen giebt es gar nicht noch einmal an drastischer Kraft; wie das zuschlägt, wo es kann und nicht kann, wie das absetzt, ganz eigensinnwillig!

Dann kommt der Janitscharen-Marsch, kindisch-vergnügt, Anklänge aus der asiatischen Steppe*). Das Ganze ist wie lebendig aus dem Leben gestohlen.

Dann in Pesth zu der Rede des Greises Harmoniemusik (Oboen, Klarinetten, Fagotte in drei Oktaven übereinandergesetzt, dazwischen aushaltende Hörner) wieder durchaus lokal, ländlicher kulturjunger Sinn, nicht sichergegliederter Rhythmus.

Und dann dieser lieblichste aller Feierzüge (No. 6 Marsch mit Chor in Es-dur), durchaus nichts als Wohlklang und sanfte Festlichkeit und süsse Erhabenheit! —

Noch einmal kommen wir auf die Ouverture zurück und unsre Aufforderung, eine andre zu suchen.

Diese andre hat sich doch gefunden; Beethoven selbst hat sie gegeben.

Zur Eröffnung des neuen Theaters in der Josephstadt sollte dieses Festspiel mit einem andern, dem diesmaligen Ort' angepassten Texte von Karl Meisl, mit neuzugefügten Gesängen und einer neuen Ouverture am 3. Oktober 1822, dem Vorabende des Namenstages des Kaisers Franz, unter dem veränderten Titel „Weihe des Hauses“ gegeben werden. Beethoven machte sich im Juli, — er hielt sich damals in Baden auf, — an die Arbeit. Aber der Sommer

*) Das Thema des Marsches hatte Beethoven schon 1809 in Variationen aus D dur, Op. 76, bearbeitet. Es soll russischen Ursprunges sein.

war so heiss, er konnte nicht im Zimmer ausdauern und suchte den Schatten der Wälder. „Eines Tages gingen wir drei (Beethoven, sein Neffe und Schindler, Schindler erzählt's) in dem an Naturschönheiten überreichen Helenen-Thale bei Baden spazieren. Mit einem Male hiess uns Beethoven vorausgehn und ihn am Sommerpalais des Erzherzogs Karl erwarten. Nach einer halben Stunde ungefähr kam er und sagte, er habe so eben zwei verschiedne Motive zu dieser Ouverture notirt, deren Plan er sogleich näher entwickelte. Das eine Motiv sollte in seiner ihm eigenthümlichen Stylweise ausgearbeitet werden, das andere aber in Händelscher. Er fragte dann, welches von beiden Motiven uns am besten gefalle zu dem bewussten Zwecke. Ich entschied mich schnell für das im Händelschen Styl, ohne Rücksicht auf das andere . . . . . . aus dem andern wäre auch ein grosses Werk entstanden." Beethoven entschied, wie Schindler gewünscht.

Allein die Ouverture wurde zu spät fertig, die Stimmen wimmelten von Schreibfehlern, die Ausführung war höchst mangelhaft, selbst die spätere Aufführung durch das Orchester des Operntheaters in Beethovens Konzert 1824 war noch sehr unbefriedigend, so dass Beethoven nach der letzten Aufführung seinem Freunde sogar Vorwürfe machte und öfter*) wiederholte, ihm den Rath ertheilt zu haben. Schindler benahm sich dabei durchaus würdig, und wir Alle sind ihm Dank schuldig für seinen Rath, der dazu beigetragen hat, die Welt um ein Meisterwerk eigenthümlicher Art (denn mit dem Händelschen Styl ist es gottlob nicht ernstlich gemeint) zu bereichern, das übrigens später aller Orten als Ouverture zur „Weihe des Hauses" mit dem grössten Beifall aufgenommen und als

Ouverture en Ut à grand orchestre,

als Op. 124 herausgegeben ist.

*) Allzuoft! In Konversationsheften aus dem Februar und Oktober 1823 lesen wir von Schindlers Hand in Bezug auf die Ouverture: Aber wie kommen Sie nur heute wieder auf diese alte Geschichte? Wenn ich die Schuld haben soll, dass Sie diese Ouverture geschrieben, so trage ich diese Schuld;" und: „Eh bien, ich bin also Schuld, dass diese Ouverture von Ihnen komponirt wurde! Bravo! die Welt wird sich darüber freuen." An andern Orten (denn die Sache kommt öfter zur Sprache) antwortet Schindler schärfer, aber niemals anders, als dem Freunde, wenngleich dem durch unablässige Nörgeleien gereizten, ziemte.

Wieviel innere und äussere Qual gehörte dazu, den von Grund aus so menschenfreundlichen uud heitern Karakter bis zu solchen Gereiztheiten und Ungerechtigkeiten zu verbittern!

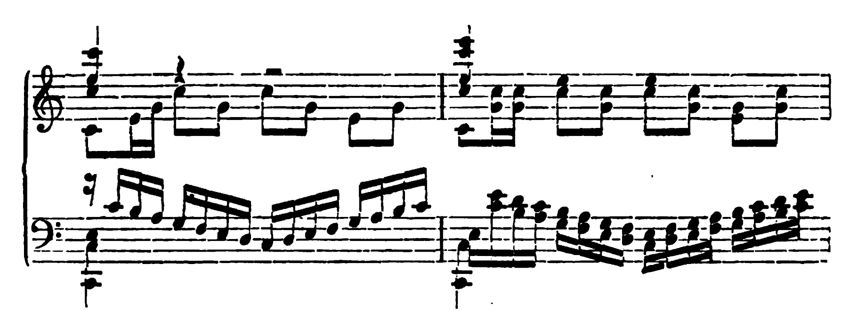
Nun also: ist unsre frühere Ansicht durch diese zweite Ouverture von Beethovens eigner Hand widerlegt?

Durchaus nicht.

Vor allem muss festgehalten werden, dass Beethoven die neue Ouverture nicht etwa aus Unzufriedenheit mit der alten geschrieben hat, sondern auf Bestellung des Josephstädtischen Theaters, und zwar zu einer Doppelfeier, zur Eröffnung des neuen Theaters — nicht in Ungarn, sondern in Wien, und zur Feier des kaiserlichen Namenstages, dass auch das Drama selbst dem diesmaligen Schauplatz angepasst und sonst noch verändert wurde. Da wär' allerdings die alte Ouverture, die ganz lokal und gar nicht hochfeierlich ist, sehr unangemessen gewesen. Es scheinen auch sonst noch Nummern der früher komponirten Musik fortgefallen zu sein. Fest steht nur, dass von dieser letzteren der feierliche Marsch mit Chor (letzterer mit verändertem Texte) zur Aufführung kam. Neu hinzukomponirt hatte Beethoven einen Schlusschor mit Sopran- und Violin-Solo und Ballet.

Betrachten wir die neue Ouverture näher, so finden wir folgende Sätze.

Nach wenigen ankündigenden Schlägen tritt in Cdur ein sanftfeierlicher Marschsatz ein, der kräftiger wiederholt wird, vielleicht das Herantreten eines Festzugs andeutend. In lebhafterer Bewegung schliesst eine muntere Trompeten-Fanfare mit rhythmischen Schlägen des Orchesters an. Sie wiederholt sich in gleicher Weise unter lebhaften, nicht gerade ernsthaft wirkenden Gängen der Fagotte,



bildet ganz in gleicher Weise, nur noch lustiger, ihren zweiten Theil, als würde zum neuerrichteten Freudentempel das Volk zusammentrompetet, — und nun beginnt in den Instrumenten, ähnlich wie zuvor in den Fagotten, ein Treiben der Stimmen, einer nach der andern, einer durch die andre, wächst wie ein Sturm ungeduldiger

Freude und senkt sich (Seite 14 der Partitur, vom letzten Takt an) in die Stille sinniger Erwartung.

Nun beginnt ein anderes Treiben, geordneter, kunstmässiger; es ist der Hauptsatz der Ouverture, der sich, natürlich sehr frei, als Doppelfuge oder Doppel-Fugato breit und glänzend, einmal (S. 45) sogar den Ton der bleichen Tragödie anklingend, zu Ende führt. Ist es ein „was wir bringen", das Beethoven vorgeschwebt zur Weihe der Bretter, die die Welt bedeuten? Jedenfalls ist dieser Satz und die ganze Ouverture ein herrlich Tonspiel.

Aber zu den Ruinen von Athen hat sie nicht mehr Bezug, als zu jedem Festspiel, das irgendwo gefeiert wird.

Das zweite dramatische Werk, auf das wir S. 168 hingewiesen, ist abermals ein Festspiel:

König Stephan,

oder nach seinem eigentlichen Titel:

Ungarns erster Wohlthäter, ein Vorspiel mit Chören von A. v. Kotzebue,

ebenfalls zur Eröffnungsfeier des neuen Stadttheaters in Pesth im Jahr 1812 aufgeführt. Das Vorspiel eröffnete die Festlichkeit und die „Ruinen von Athen" beschlossen sie als Nachspiel.

Jene drastische Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit, die wir an den „Ruinen von Athen zu bewundern hatten", fand im „König Stephan" keinen Anlass; hier ward ein ganz andererTon angeschlagen.

Das Vorspiel versetzt uns in den Anfang des elften Jahrhunderts, in die Zeit, wo die ersten mildernden und wärmenden Strahlen der Bildung und Sitte den reichbegabten Stamm der Magyaren zu brüderlichem Verein mit den deutschen, schon dem Christenthum angehörigen Nachbarvölkern vorbereitet hatten. Die erste Rohheit des kriegerischen Volks ist geschmolzen, noch steht es aber in Kindlichkeit und ungetrübter Heiterkeit dem Naturleben nahe, noch versammelt sein König Stephan die Edlen des Volks, die damals allein das berechtigte Volk waren, auf freiem Blachfelde, wo ihm der Thron von Schilden errichtet, seiner erwarteten Braut der Sitz mit Laub und Blumen geschmückt ist.

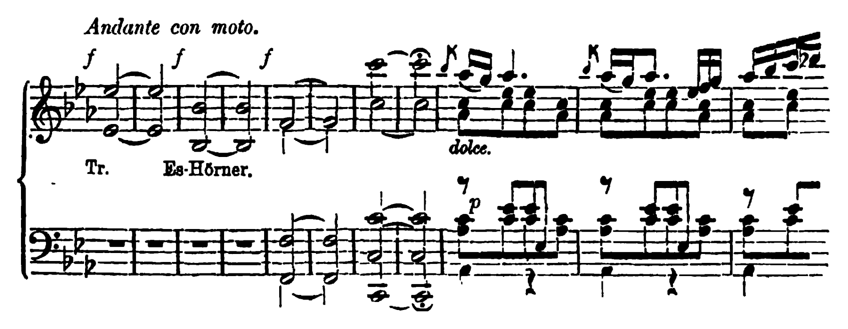
Auf diesen Standpunkt hat sich Beethoven schon bei der Ouverture versetzt.

Wir haben bereits zweimal, bei der Ouverture zu den Ruinen von Athen und bei der ersten zu Leonore, darauf hingewiesen, dass man Ouverturen zu bestimmten Werken nicht abstrakt, sondern nach ihrem Bezug auf das Werk, zu dem sie gehören, beurtheilen

dürfe. Dasselbe gilt von der Ouverture zu König Stephan. Sie ist schon für sich bei zahlreichen Aufführungen an verschiedenen Orten anmuthend und lieblich gefunden worden. Wollte man sie nun schlechthin neben andre Beethovensche Ouverturen stellen, so liesse sich leicht finden, dass sie der einen an Pathos, der andern an Fülle der Gestalten, der dritten an Arbeit nachstände. Das ist, wir sprechen es noch einmal aus, eine durchaus unstatthafte Weise der Beurtheilung, einem Beethoven oder jedem den Weg des bewussten Geistes wandelnden Künstler gegenüber. Was ein solcher auszusprechen hat, muss ganz bestimmten, spezifischen Inhalt haben. Da muss die erste Frage sein: welchen Inhalt hat sich der Künstler zur Aufgabe gestellt? — und die zweite: wie hat er die Aufgabe gelöst?

Es ist ehrfurchtweckend, wie Beethoven sich abermals seiner Aufgabe fern von aller Schönthuerei und Grossthuerei mit schmeicheln-den oder mächtigen oder originalitätsüchtigen Gestaltungen unterordnet. Gerade das — man kann es den jungen Künstlern und den Kunstfreunden nicht oft genug einschärfen! — gerade das und nur das karakterisirt den Künstler, gerade das und nur das führt zu der allersehnten und selten erlangten, noch seltener vom Publikum begriffenen Originalität, die Beethoven im Sinn hatte, als er (S. 162) aussprach: „Das Neue und Originelle gebiert sich selbst."

Hier sollen wir in die Jugendzeit des kindlich heitern Heldenvolks versetzt werden, auf das noch von Morgennebeln überlagerte Blachfeld, zu dem der König beruft. Der Ruf zur friedlichen Versammlung der Helden in Waffen ertönt —



das ist der natürliche Anfang der Ouverture; F in Takt 5 und 6 wird von Saiteninstrumenten, Fagotten und Kontrafagott eingesetzt, — der Horizont ist nicht hell; bei $\overset{c}{C}$ treten alle Rohrinstrumente nebst C-Hörnern zu. Das ist ein einziger höchst einfacher Zug, aber er

bezeichnet. Nun führt in As dur die Flöte mit Begleitung von Violinen und Fagotten, dem Pizzikato des Violoncells, eines Horns (die Oktaven es es es) und der ersten Oboe und Klarinette (dreimal es in jedem Takte, mit dem Horn gehend) ein kindlich fröhliches Marschsätzchen aus, wie es einzig diesem Volk und dieser Zeit ertönen konnte. Die Rufe wiederholen sich auf F c (hier die C-Hörner gellend auf den beiden höchsten c) g und d; auch der Marschsatz, diesmal in Es dur und von der Klarinette geführt, der Oboe und Horn folgen. Das führt kurzweg zum **Hauptsatze**, Presto.

Auch dieser ist leicht und lustig wie das Blachfeld und der Kranz der Höhen, um die der Magyar auf flüchtigem Rosse kreist, den lüsternen Blick nach den Rebenhügeln gehoben. Hell und wohlgemuth erklingen die luftigen Bläser, —



in breiten Sextenlagen Fagotte, Klarinetten, Flöten über einander, Oboen und vier Hörner füllend, der Saitenchor nur die beiden ersten Takte rhythmisch bekräftigend. Hiermit ist der Grundton für die Ouverture wie zu dem Volksgemälde bestimmt, das der gehobene Vorhang uns enthüllen wird. Kein Zug im ganzen Verlaufe, der nicht diesem Sinne gemäss wär' und das Bild nach allen Seiten vervollständigte.

Nun hebt sich der Vorhang, wir erblicken „das freie Feld bei Pesth“ und den Heldenkönig auf seinem Throne von Schilden. Den Hintergrund erfüllen Morgennebel. Der Chor der Edeln umgiebt, seinen Herrscher feiernd, den Thron. Hiermit war Beethoven seine Aufgabe gesetzt.

Unter stillem Aushall der Hörner, Oboen und Klarinetten bewegen sich (No. 1 der Partitur) die Bässe im Einklang mit den Fagotten und unter dem Schweigen der höhern Saiten in schwunghafter Linie, aber still, ab- und aufwärts und wieder abwärts. Morgendliche Stille, wie die Natur sie vor dem Aufgehn der Sonne feiert, und die Würde des beginnenden Vorgangs sprechen zu uns still und ruhig, aber wahr und treffend. Ein Einzelner stimmt in

ruhevoller Würde das Lob des Königs an, der „ruhend von seinen Thaten," sie alle berufen; der Chor (vier Tenöre und Bass sind in der Partitur notirt) wiederholt den Satz. Der Gesang ist höchst einfach, durchaus homophon, marschmässig, wenig modulirt, die Begleitung kaum figurirt. Aber das alles, wie die kühle Tonart C dur, entspricht dem Momente.

Der König erinnert, wie oft hier gekämpft, wie oft den Götzen geopfert worden, bis sein Vater Geysa sie gestürzt und das Christenthum gebracht. Der Nebel beginnt sich zu lichten, man erblickt allmählich die Stadt Pesth im Hintergrunde.

Der Chor entgegnet der Rede des Königs

Auf dunkelm Irrweg in finstern Hainen
Wandelten wir am trüben Quell,
Da sahen wir plötzlich ein Licht erscheinen —

und wieder trifft Beethoven auf das Genaueste den rechten Ton. Der Chor (No. 2 der Partitur) tritt diesmal in seine vier Stimmen, zwei Tenor- und zwei Bassstimmen, auseinander, ohne sich über die der Bühne gemässe Gränze der Polyphonie zu verlieren. Zuerst setzt der tiefe Bass im Einklang mit Violoncell und Kontrabass



ein, während das erste Fagott verdunkelnd das tiefe G austönen lässt. Die Modulation wendet sich zu tieferer Finsterniss in die Unterdominante (F moll); der zweite Tenor, eine Terz unter ihm der erste Bass wiederholt die Melodie $\begin{matrix} g & e & f \\ e & c & d \end{matrix}$, die Bratschen schlagen dazu trockne Pizzikato-Töne im Einklang mit jenen Singstimmen an, der zweite Chorbass spricht auf B zu Ende, während der Orchesterbass „auf dunkelm Irrwege" weiter „wandelt". Dies Bild ist es, das die erste Hälfte des Satzes bedingt. Da erschallen die Worte einleitend:

„Da sahen wir plötzlich ein Licht erscheinen";

ganz allein und ganz leise gleich erglimmenden Funken erklingen Oboen und eine Flöte in der Höhe,





der Chor setzt jene Worte im Einklang' ein, Klarinetten, Fagotte, Hörner füllen (Takt 3) und schwellen die Harmonie, und bei dem Worte „hell“ erbraust das ganze Orchester in Ganzesfülle mit Trompetenklang nnd Paukendonner und dem hellen Triller der Pikkolflöte g und den emporwallenden Violinen. Es ist der musikalische Wiederhall zu Goethe's berühmtem

„Ungeheures Getöse verkündet das Herannahen der Sonne.“

und prachtvoll strömt der Chor zu Ende.

Wir haben an Goethe erinnert. Andre werden an Haydns berühmtes „Und es ward Licht!“ denken; in der That ist es dieselbe Anschauung, die beide Tondichter geleitet hat. Ist nun Beethoven hier Nachahmer von Haydn? haben wir hier einmal eine Reminiszenz gefangen? — Nein, und abermals Nein! Der Ausdruck beider Künstler ist ein nothwendiger und unvermeidlicher, denn er ist der unmittelbare Ausfluss der Sache selbst. Hundert Künstler, wenn sie derselben Aufgabe gegenüberständen, müssten auf denselben Ausdruck geleitet werden, wofern sie Kraft und Erkenntniss und Wahrhaftigkeit in sich trügen. So rufen tausend und aber tausend Liebende ihr „Ich liebe dich!“ jeder aus eignem Herzensdrang, keiner des Andern Nachhall.

Ein zugleich pomphafter und heiterer Marsch (No. 3 der Partitur) führt das siegreiche Heer der Magyaren aus seinen Kämpfen zurück in die Heimath und vor den König. Bald wird auch das

Herannahn der Königsbraut angekündigt, des baierschen Fürstenkindes Gisela. Hier setzt nun eine zusammenhängende Reihe von musikalischen Sätzen (No. 4 der Partitur) ein, das Vorspiel des Festes zu schliessen.

„Sanfte Musik ertönt", — das hat der Poet angeordnet. Beethoven hat es in seiner Weise ausgelegt. Er ergreift eine ungarsche Nationalmelodie, dieselbe, die nach den Heroldrufen in der Einleitung der Ouverture erklungen ist. Wieder ist es die Flöte, die sie heiter und kindlich-spielend führt, vom Pizzikato der Saiten eingeleitet und getragen. Ein Frauenchor,

„Wo die Unschuld Blumen streute . . . ."

tritt bald dazu, höchst einfach (wie dem scenischen, nicht auf Vertiefung, sondern auf den bunten anmuthigen Anblick des Einzugs zielenden Moment angemessen ist) bald die Volksweise begleitend, bald auf sie eingehend. Der liebliche Satz steht in A dur und wendet sich bei den Worten

Da bringen wir im treuen Geleite
Dem frommen Helden die fromme Braut.

nach A moll; die Klarinette löst in der Melodieführung die Flöte ab. Dann führt, wieder in D dur, die Violin mit vollerer Begleitung den Satz durch, auch der Chor wird reicher gestaltet. Ob jener Modulationswechsel blos um der Mannigfaltigkeit willen eintritt, ob er auf die obigen Verse Bezug hat, oder der Volksweise eigen ist, wissen wir nicht.

Die nun folgende Wechselrede Stephans und der Braut wird vom Orchester melodramatisch begleitet. Ein lebhafter Chor preiset das Glück der Vereinten, genügend, aber nicht weiter ausgebreitet, als dem einzelnen Festmomente geziemend ist. Abermals unter melodramatischer Begleitung kündigt der König an, er wolle dem Volke statt der „lockern Richtschnur der Gewohnheit" geschriebene sichernde Rechte verleihen. Dem Königsworte, gleichnissartig, wie das die Art des einst so beliebten Poeten war, bewegen und lüften sich auch die letzten Nebelschleier, die Stadt Pesth liegt klar im Hintergrunde. Das Orchester kehrt zu jener stillbewegten Bassfigur zurück (Beethoven merkt in der Partitur an: „der Nebel theilt sich"), die den Chor No. 1 eingeleitet hatte und begleitet mit starken Rufen (Trompeten, Pauken, Posaunen, alle übrigen Instrumente) die Ueberreichung der Gesetzesrolle.

Da ertönt in B dur stille feierliche Musik, als „geistlicher Marsch" bezeichnet, in breiten Linien (fast lauter halbe Noten),

blos von den Saiteninstrumenten mit aufgesetzten Dämpfern ausgeführt: nur zum Schlusse hält ein Horn still den Grundton aus. Es sind „römische Greise,“ die unter dieser Marschweise nahn und dem König vom Papste die Königskrone darbringen. Der König spricht, Dank dem Kotzebue, unerschöpflich von der Krone, die er sich ehrfurchtsvoll auf das Haupt setzt, — Chorrufe,

„Heil! Heil dem Könige!“

fallen dazwischen. Da erscheinen, „indem der gold'ne Reif die Schläfe berührt“, dem König in innerlichem prophetischem Gesichte seine Nachfolger auf Ungarns Throne mit ihren Thaten. Er verkündet seine Gesichte und schliesst mit dem letzten:

Ich habe den biedern Enkel gesehen
Der guten Maria Theresia!

worauf ein lebhafter Schlusschor, dessen Kern an die Ouverture anklingt,



das ganze Spiel schliesst.

Fassen wir Beethovens Werk in seiner Gesammtheit auf, so ist klar, dass die Aufgabe, die ihm hier gestellt worden, keine eigentlich dramatische war. Es fehlt jeder Konflikt, jede Handlung, jede Karakterentwickelung; wir haben einen blossen Vorgang uns gegenüber, der eigentlich nur für die Form der Erzählung und Beschreibung geeignet war und blos auf Anlass des Festes auf die Bühne gestellt wurde. Hiermit war dem Komponisten, — Beethoven oder wer es sonst hätte sein mögen, — seine Bahn vorgezeichnet. Nicht Handlung, nicht Leidenschaft, nicht Karakterbildung bot ihm hier Anlass zu jenen frischen und wechselnden Lebensbildern, die uns so eben in den „Ruinen von Athen“ und früher in Fidelio entzückt hatten. Das alles fand hier keine Stätte. Was Beethoven einzig erlangbar blieb, war, dass er den Vorgang aufmerksam und treu begleitete und der blassen, todtgebornen Zeichnung des Bühnendichters Farben und Lebensfunken und Zeichen für den besondern

Moment und Karakter verlieh, so viel es irgend anging. Das war allerdings beschränkt und beschränkend. Die Theilnahme der Musik war auf Ouverture, Marsch und Melodrama beschränkt — und auf die Chöre; denn die Personen, welche Träger des Vorgangs sind, sehen sich auf die Wortsprache verwiesen, die bei dem Mangel jeder tiefern Regung und jedes besondern Gedankens nichts werden konnte, als Prosa in Kotzebueschen Versen.

Dies Bühnenspiel gehört also in die Klasse der Schauspiele mit Chören, wie sie einst von Racine und Andern ausgeführt wurden, dessen Athalia noch in unserer Zeit neu komponirt worden ist und der sich die zur selben Zeit auf die Bühne zurückgeführten und bald wieder aufgegebenen griechischen Tragödien auschliessen, gleichviel wie überlegen diese dem Kotzebueschen Machwerke seien. Die Schwäche der Gattung liegt aber in der zwiespaltigen und dazu noch obenein falsch vertheilten Diktion. Die Hauptpersonen reden in der Sprache des wirklichen und darum alltäglichen Lebens, der Chor aber spricht in Musik, in einer nicht dem alltäglichen Leben entnommenen Sprache, die man eben desshalb als etwas Besonderes, als eine phantastische, tiefer in das Innere dringende, höhere Sprache aufzufassen geneigt ist, — wieviel sich auch gegen diese Vorzüge einwenden liesse. Wenn aber eine niedere und eine höhere Sprache nebeneinandertreten sollen, so gebührt die höhere Sprache den vornehmen Persönlichkeiten, die niedre der Masse, dem Chor; so reden in indischen Dramen die Vornehmen Sanskrit, die Niedern Prakrit, bei Shakespeare jene in Versen, diese in Prosa.

Beethoven hat sich dieser nicht bedenkenlosen Aufgabe unterzogen, und offenbar mit Lust. Er hat sich als erfahrner und hochbegabter Meister auch hier bewährt, so weit die Aufgabe nur irgend gestatten wollte. Vieles ist hervorragend, wie dem Meister ziemte. Nicht einen einzigen Satz wüssten wir, für den Beethoven oder irgend ein Komponist etwas Besseres hätte hinstellen können, als hier geschehn ist.

Hohe Flut.

Das Leben Beethovens erreicht in der Zeit, die wir jetzt betrachtend vor uns haben, den Höhepunkt seiner Thätigkeit. In keiner Periode desselben drängen sich so viel bedeutende und umfangreiche Werke, so viel Konzertunternehmungen im Verein mit eingreifenden Lebensereignissen zusammen, als in den Jahren 1808 bis 1814. Schon haben wir aus dieser Periode das G dur- und Es dur-Konzert, die Fantasie mit Orchester und Chor, die Pastoral- und die achte Symphonie, die erste Messe, Egmont, die Ruinen von Athen, König Stephan, die Umarbeitung der Oper zur Betrachtung gezogen, auch einen flüchtigen Blick auf die Umgebung geworfen, die sich um Beethoven schaarte.

Bettina v. Arnim hatte (wie es heisst) vermittelt, oder der Zufall hat es gemacht, dass Beethoven 1812 im Sommer in Teplitz mit Goethe zusammentraf. Ein glaubhafter Berichterstatter, Lewes, erzählt in seiner Biographie Goethe's, die beiden Dichter hätten einige Tage mit einander verlebt und seien von einander geschieden, jeder mit der tiefsten Bewunderung für des Andern Genie. Dass Beethoven diese Bewunderung für Goethe gehegt, ist begreiflich und sogar (S. 155) beurkundet. Möglich, dass Goethe Gleiches für Beethoven empfunden; Folge des Teplitzer Zusammentreffens konnte es nicht sein. Ohne Zweifel hat schon Beethovens Taubheit lebhaftere Mittheilung gehindert; er selber hat nachgehends Goethe's Geduld mit ihm, wegen seiner Schwerhörigkeit, gepriesen. Ueberdem war wohl auch des Musikers wortkarges Wesen, sein anachoretenhaftes Eingesponnensein in die Tonwelt wenig geeignet, mit dem sonnigklaren Goethe in ein lebhaftes Verhältniss zu treten. Letzterer schildert in einem Briefe vom 2. September 1812 an Zelter den Eindruck, welchen Beethoven auf ihn gemacht. „Beethoven habe ich in Teplitz kennen gelernt. Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt; allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar garnicht Unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie dadurch weder für sich noch für andere genussreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verlässt, das vielleicht dem musikalischen Theil seines Wesens weniger als dem geselligen

schadet. Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel."

Goethes Verhältniss und Vertrautsein mit Musik war nur sehr allgemeiner Natur, schon Mozart mit seiner Entführung „die Alles niederschlug", scheint ihn befremdet zu haben.*) Dennoch hat er kraft seines künstlerischen Tiefblickes auch den tauben Musiker besser, als Mancher, der persönlich der Tonkunst selbst näher steht, verstanden und geahnt, dass das Kunstschaffen des Genies durch ein körperliches Leiden, und treffe dieses auch den Sinn, der seinen Bildetrieb zunächst erregt und befruchtet, nicht beeinträchtigt, sondern nur, wie es bei Beethoven nachweisbar geschah, in bestimmte Bahnen geleitet wird.

Noch einmal sollen beide in Wien oder Karlsbad zusammengetroffen sein; Goethe (wird erzählt) habe Beethoven aufgesucht. Beide gingen nach der ersten Begrüssung spazieren. Von allen Seiten gab es Schritt für Schritt bald ehrerbietige, bald vertraulich-freundliche Grüsse. Goethe bezog das, im natürlichen Bewusstsein seiner Geltung, auf sich selber und konnte nicht umhin, sein Erstaunen über diese ausserordentliche Höflichkeit auszusprechen. „Man grüsst nicht Sie, man grüsst mich," war Beethovens einfache Antwort, die wohl nur erläutern sollte. Ob Goethe sie so genommen, steht dahin. Ueberhaupt ist dieser ganze Vorfall äusserst fragwürdig. Gewiss ist, dass Goethe Beethoven keinen persönlichen Antheil zugewendet. Als derselbe später, im Jahre 1822 Goethe bat, den Weimarischen Hof zur Annahme eines Exemplars der zweiten Messe zu bewegen, blieb der Brief ohne Antwort und ohne Folge, so leicht es Goethe als Minister und Liebling des Hofes hätte fallen müssen, den für Musik freigebigen Hof zu einer Ausgabe von fünfzig

*) Mendelssohn hatte kurz vor seiner italischen Reise Goethe, — ganz allein mit ihm, — mehrere Bach'sche Kompositionen vorgetragen, da der Dichter gern den Bach kennen lernen wollte. Goethe hatte sich in eine halbdunkle Ecke zurückgezogen und sass da ganz still; nur bisweilen bemerkte Mendelssohn eine aufzuckende Geberde. Als das Spiel geendet war, dankte Goethe dafür, ohne etwas Bestimmteres über Bach oder den empfundenen Eindruck zu äussern. — Man kann jetzt (seit der ersten Ausgabe dieses Buches) das Nähere in den von seinem Bruder herausgegebenen Briefen Mendelssohns nachlesen.

Das hauptsächlichste Material zur Beurtheilung des Verhältnisses Goethes zur Tonkunst findet sich von Ernst Niemeyer im Osterprogramm des Gymnasiums zu Chemnitz von 1881 zusammengestellt.



Dukaten — das war die von Beethoven festgesetzte Summe — zu bewegen. Man muss annehmen, dass beide ausgezeichnete Männer nichts mit einander anzufangen wussten. In gewissem Sinne kann man sagen: Goethe fing da an, wo Beethoven aufhörte; bei dem Musiker ist ein ewiges Werden, der Dichter hat es mit dem Sein, mit dem Gewordensein zu thun. Die Ruhe des Seins war in Goethe zur marmorfesten und marmorkalten Plastik der Hellenen gefestet.

Stellen wir diesem Marmor gleich eine der wärmsten Schöpfungen Beethovens gegenüber,

Les adieux, l'absence et le retour;

Sonate pour le Pianoforte, Op. 81a,

komponirt 1809, ganz beendet vielleicht erst Anfang 1810, erschienen 1811 — eines seiner reizendsten Gebilde, merkenswerth, weil es, gleich der Pastoral-Symphonie, nicht blos im Ganzen, sondern Satz für Satz den ganz bestimmten Inhalt mit Worten angiebt, den Beethoven mit Bewusstsein in sich getragen und offenbaren gewollt.

Hier ist also wieder diese Programmmusik, dieses „spectre rouge“ der reaktionären Halbkritik, — aber es ist ein ausführbares Programm und ein wirklich ausgeführtes.

Den Formalisten unter den Kunstphilosophen, die nämlich der Musik nichts als Formenspiel zugestehn, sollten dergleichen zugleich thatsächliche und wörtliche Zeugnisse eines Mannes wie Beethoven doch Stoff zum Nachdenken geben. Und wenn sie dem Zeugnisse gegenüber behaupten, das Alles sei Einbildung, der Komponist habe die Gedanken wohl neben dem Kunstwerke gehabt, nimmermehr aber in das Kunstwerk hineinlegen können — immer diese naturwidrige Spaltung der Geistkörperlichkeit! — weil die Musik sich dem versage: so sollten sie wohl bedenken, dass alle grossen Tondichter hier neben Beethoven stehn, mithin alle derselben Einbildung, demselben Irrthum in ihrem Fache verfallen sein müssten — und mit ihnen die Hunderttausende, die ihre Werke gefasst haben.

Genug, diese Sonate ist ein solches Seelengemälde, das Trennung, — wir nehmen an, zweier Liebenden, — Verlassensein, — wir nehmen an, der Geliebten oder Gattin, — und Wiedersehn der Getrennten vor die Seele bringt; wir lassen dahingestellt, ob wir recht gethan, indem wir den zweiten Gedanken, „l'absence“ von Beethoven bezeichnet, in das Persönliche hinüber-

gezogen. Allein die ganze Komposition zeichnet Personen.*) Im Mittelsatze steht nur eine, ebenso festbestimmt stehn im ersten und letzten Satze zwei Personen vor uns, durchaus findet man die zwei Stimmen, und zwar Diskant und Tenor, Jüngling und Jungfrau, duettmässig klar geführt; es ist ein Duodram des Abschieds und ein zweites des Wiedersehns, die Zeichnung ist so sicher zweipersönlich, dass man sie schon äusserlich, ohne tieferes Eingehn, erkennen und verfolgen kann. Hier also sehen wir klar die „zwei

*) Die Originalmanuskripte des ersten und letzten Satzes sind von Beethoven eigenhändig überschrieben:

I. „Das Lebewohl bei der Abreise Sr. Kais. Hoheit des verehrten Erzherzogs Rudolf, Wien am 4ten Mai 1809."

II. „Die Ankunft Sr. Kais. Hoheit des verehrten Erzherzogs Rudolf, den 30. Januar 1810."

Diese Thatsache hat O. Jahn (Ges. Auf. S. 293) Veranlassung gegeben, die Marx'sche Auslegung zu verwerfen, und Thayer (III, S. 74) hält die Sache „zum Unglücke für jenen Schriftsteller," wie er, Marx ironisirend, hinzufügt, für abgethan durch einfache Nebeneinanderstellung der Marx'schen Deutung mit den Beethovenschen Ueberschriften. Aber zum Unglücke für den Spötter steht der von ihm benutzten Thatsache eine andere gegenüber, welche durchaus für Marx spricht. Die Skizzen nämlich zu dieser Sonate fallen sämmtlich in das Jahr 1809 und zwar müssen alle Sätze, wie ihre Stellung und Umgebung beweiset, (Nottebohm, Mus. Woch. 1875 No. 18) geraume Zeit vor dem 4. Mai, dem Tage der fluchtähnlichen Abreise des Hofes und auch des Erzherzogs Rudolf, entworfen sein, also vor dem Zeitpunkte, wo Beethoven den Gedanken fassen konnte, letzterem eine Abschieds- und Empfangsmusik zu komponiren. Die Conception der Sonate und ein grosser Theil ihrer Ausführung hat mithin vollkommen unabhängig von jenem ganz unerwartet eingetretenen Ereignisse stattgefunden und darum auch inhaltlich nichts mit demselben zu schaffen. Hat der Komponist ursprünglich eine bestimmte Person und seine Beziehungen zu ihr im Auge gehabt, so kann es nicht der Erzherzog gewesen sein, dem er erst die vollendete Sonate als eine Huldigung, als ein Zeichen der Dankbarkeit für thatkräftig bewiesene Freundschaft und als Erinnerung an die bewegten Zeiten des Krieges, mit jenen Ueberschriften versehen, dargebracht hat. In der Tondichtung selbst aber hat er seinem Verhältniss zum Erzherzog keinen erkennbaren Ausdruck gegeben, sondern allgemeine menschliche Situationen in die Empfindung aufgenommen und musikalisch dargestellt. Und selbst wenn wir die aus chronologischen Gründen sich ergebende Unmöglichkeit der inneren Beziehung des Werkes auf den Erzherzog ignoriren wollten, welch' sonderbares Duett hätte das geben müssen: ein Herzenserguss zwischen Fürst und Genius! Wann wären deren Seelen eines solchen Zusammenströmens und Verschmelzens fähig gewesen, wie es in dieser Dichtung von Mensch zu Mensch sich zu vollziehen scheint? Auch die später von Beethoven besorgte Originalausgabe des Werkes lässt, abgesehen von der Widmung an den Prinzen, jede Bezeichnung eines speciellen Anlasses fallen und giebt durch die einfachen Bezeichnungen —

Prinzipe," wie Beethoven (Th I. S. 180) seinen Gegensatz zweier Personen bezeichnet, vor uns und können ermessen, wie weit jene frühern Fälle von dem gegenwärtigen abstehn. Seinen Gipfel erreicht der Ausdruck der Zweiheit, wenn das



das vom Eintritt der Einleitung durch den ganzen ersten Satz hindurch den Grundgedanken bildet, zuletzt ganz allein den Augenblick des Scheidens erfüllt. Wie in der Wirklichkeit da die bebenden Stimmen ihr „Lebewohl!" und ihr „Leb' wohl denn!" mischen würden, so gestaltet sich ganz naturgemäss auch bei Beethoven



die Scene*); idealisch und, nach dem Bedürfniss der Musik, chorisch wird jeder der Stimmen hier die Rede in Zweiklängen gewährt; vor- und nachher ist jede für sich monodisch gehalten.

Hier liegt nun wieder eines von den Beweisstücken für das Eindringen des bewussten Geistes in das Tonwesen vor uns. Dem abstrakten Harmoniker muss dies Ineinanderklingen grundverschiedener Akkorde, oben Takt 4 bis 7 als unbegreifliche, ja sinnlose Vermengung erscheinen; in der That ist hier nicht irgend eine einzelne Regel der Harmonie verletzt, etwa ein Vorhalt unrichtig (wie sie's nennen) geführt, sondern die Harmonie ist ihrem Grundbegriffe nach aufgehoben, indem zwei einander ausschliessende Akkorde zu

---

les adieux, l'absence, le retour — der Phantasie Freiheit, oder weiset sie vielmehr darauf hin, an die Tondichtung selbst sich anzuschliessen und die Wesen, welche in dieser leben, zu begreifen? Diesem vom Schöpfer gegebenen Winke ist Marx, der Interpret, gefolgt, der natürlich jene Ueberschriften der Originalmanuskripte nicht gekannt hat. Sonst würde er ihrer erwähnt haben. Der Fall selbst aber ist ein redendes Beispiel davon, dass die Beweiskraft äusserer Thatsachen ihre Grenzen hat, ferner dass derjenige, der sich auf sie stützt, wenigstens alle äusseren Umstände kennen und berücksichtigen muss, wenn er ein richtiges Urtheil aus ihnen gewinnen will.

*) Kompositionslehre I. 567.

Einem Moment zusammenschmelzen. Solche Stellen sind es, bei denen Fétis ausruft: „Wenn man das Musik nennt, so ist es wenigstens nicht das, was ich Musik nenne." Aus abstrakt musikalischem Standpunkte hat er Recht. Allein der Ton oder Akkord ist in der Tondichtung so wenig das Wesentliche, als das Wort in der Poesie; der Geist des Dichters erfasst und verwendet beide zu seinen Zwecken. Beethoven hat hier nicht mit Akkorden zu thun gehabt, sondern das Lebewohl von Ihm zu Ihr, von fern und nah ineinanderklingend, das hat er gegeben. Die Idee waltete, wie immer, bei ihm vor dem Materialismus vor.

Wären nur nicht die materiellen Interessen auch im Leben, wo sie so nachdrücklich sich geltend machen, versäumt worden! Die Zahl der mit einer Opusnummer bezeichneten Werke war im Jahre 1812 auf nahe an hundert gestiegen, die Zahl der bis dahin geschaffenen Kompositionen überhaupt betrug nach Thayer's Verzeichniss 173, die Honorare hatten sich erhöht, kostbare Geschenke waren reichlich eingegangen. Wo waren diese Kostbarkeiten geblieben? Was war mit den Honoraren und sonstigen Einkünften geworden?

Der grosse Uebelstand für Beethovens Vermögensverhältnisse war die Unregelmässigkeit seiner Einnahmen, auf die wir schon in dem Abschnitte über die von den Fürsten gewährte Rente hingewiesen haben. Ein Verwaltungstalent würde auch mit unsicherem und unbestimmtem Einkommen haushalten können, es würde jede eingehende Summe klug auf das ganze Jahr vertheilen und endlich eine Durchschnittssumme der Ausgaben, die täglich gemacht werden dürfen, feststellen. Aber ein solches Talent war Beethoven nicht. „Beethoven (sagt sein Jugendfreund Wegeler), unter höchst beschränkten Umständen erzogen und immer gleichsam unter Vormundschaft, wenn auch nur unter jener seiner Freunde gehalten, kannte nicht den Werth des Geldes und war nichts weniger als ökonomisch." Dass er für kostspielige, luxuriöse Bedürfnisse verschwendete, — seine Wohnungslaunen abgerechnet, von denen wir bald zu reden haben — konnte ihm niemand nachsagen, seine Ansprüche an das Leben waren einfach und nur der Billigkeit gemäss, zu keiner Art von Ueppigkeit hatte er Hang, aber er wusste sich eben nicht einzurichten, hatte dazu bei den rein idealen Interessen, in denen er lebte, weder Fähigkeit noch Lust. Wie hätte er aus seinem in sich gekehrten Sinnen und Wirken sich hinausfinden können in die Berechnungen und Besorglichkeiten einer geregelten

Oekonomie? Zu diesem Mangel an ökonomischem Sinn gesellte sich unter oft bedenklichen Folgen für die Kasse seine Herzensgüte und menschenfreundliche Gesinnung, die ihn unwiderstehlich trieb, überall, wo er Noth fand, helfend einzugreifen — ohne Rücksicht auf die eigene Person. Jene Herzensgüte sprach sich bei jeder Gelegenheit aus, gegen die Jugendfreunde, gegen die Lehrer und Berather, von denen er sich gefördert meinte (Pfeifer, Schenk), gegen seinen Schüler Ries und ganz besonders von der frühesten Jugend an gegen seine Familie. Wie hülfbereit er sich stets gegen seine Brüder bewiesen, ohne sonderlichen Dank dafür zu erndten, werden wir später noch erfahren. Lebhaft ergriff ihn im Jahre 1800 ein Aufruf in der Allg. Mus. Zeit. zur Unterstützung des einzigen noch lebenden Kindes des grossen Sebastian Bach, der in hohem Alter darbenden Frau Regina Susanna Bach. In hülfbereiter Pietät schreibt er sofort an Breitkopf und Härtel: „Wie ich neulich zu einem guten Freunde von mir kam, und er mir den Betrag von dem, was für die Tochter des unsterblichen Gottes der Harmonie gesammelt worden, zeigt, so erstaune ich über die geringe Summe, die Deutschland und besonders ihr Deutschland dieser mir durch ihren Vater verehrungswürdigen Person anerkannt hat, das bringt mich auf den Gedanken, wie wär's, wenn ich etwas zum Besten dieser Person herausgebe auf Pränumeration, diese Summen und den Betrag, der alle Jahr einkäme, dem Publikum vorlegte, um sich gegen jeden Angriff festzusetzen. — Sie könnten das Meiste dabei thun. Schreiben Sie mir geschwind, wie das am besten möglich sei, damit es geschehe, ehe uns diese Bach stirbt, ehe dieser Bach austrocknet und wir ihn nicht mehr tränken können.“ Allerdings wissen wir nicht, ob dieser Gedanke und Vorschlag ausgeführt worden ist. Hier sei ferner aber seine Gesinnung gegen Ries erwähnt. Als dieser (wahrscheinlich 1801) ihm eine vorübergehende Geldverlegenheit verborgen hatte, schrieb er ihm (Wegeler-Ries 127) . . . . „Vorwürfe muss ich Ihnen denn doch machen, dass Sie sich nicht schon lange an mich gewendet; bin ich nicht Ihr Freund? Warum verbergen Sie mir Ihre Noth? Keiner meiner Freunde darf darben, solange ich etwas hab' . . . .“ Und nicht allein für die Seinigen, für die Freunde — für die ganze Menschheit schlug sein Herz. Das ethische Gesetz seines Lebens, das er einst in seiner letzten Symphonie im Anschluss an jenes Schiller-sche „Seid umschlungen Millionen“ tief in die Seele jedes Empfänglichen eingraben sollte, war Menschenliebe, werkthätige, nimmer

rastende Menschenliebe. Diesem Gesetz, das ihm Natur geworden, zu dienen, war ihm mitten in persönlicher Bedrängniss unabweisbares Bedürfniss. Es ist wahrhaft rührend und erhebend zugleich, ihn 1813 „in der schrecklichsten Geldverlegenheit“ seine Werke ohne irgend welchen Entgelt zur Aufführung hingeben zu sehen, damit er durch sie Wohlthätigkeit erweise. Als in jenem Jahre in Gratz eine Akademie zum Besten für den Ursuliner- und Erziehungskonvent gegeben werden sollte, schrieb er an den dort wohnhaften Kammerprocurator Varena: „Mein werther Herr! Rode (der berühmte Violinvirtuose) hat nicht in Allem Recht, was er von mir sagte, — meine Gesundheit ist nicht die beste — und unverschuldet ist meine sonstige Lage wohl die unglücklichste meines Lebens. — Uebrigens wird mich das (und nichts in der Welt) nicht abhalten, Ihren ebenso unschuldig leidenden Convent-Frauen so viel als möglich durch mein geringes Werk zu helfen. Daher stehen Ihnen zwei ganze neue Sinfonien zu Diensten, eine Arie für Bassstimme mit Chor, mehrere einzelne kleine Chöre; brauchen Sie die Ouverture von Ungarns Wohlthäter, die Sie schon voriges Jahr aufgeführt, so steht sie Ihnen zu Diensten. — Unter den Chören befindet sich ein Derwisch-Chor, für ein gemischtes Publikum ein gutes Aushängeschild“ .... „Was Sie von einer Belohnung eines Dritten (Ludwig Bonaparte, der nach Niederlegung der holländischen Krone in Gratz wohnte) sagen, so glaube ich diesen wohl errathen zu können. Wäre ich in meiner sonstigen Lage, nun ich würde grade sagen: Beethoven nimmt nie etwas, wo es für das Beste der Menschheit gilt, — doch jetzt ebenfalls durch meine grosse Wohlthätigkeit in einen Zustand versetzt, der mich zwar eben durch seine Ursache nicht beschämen kann, wie auch die andern Umstände, welche daran Schuld sind, von Menschen ohne Ehre, ohne Werth herkommen, so sage ich Ihnen grade, ich würde von einem reichen Dritten so etwas nicht ausschlagen. — Von Forderungen ist aber hier die Rede nicht. Sollte auch Alles mit einem Dritten nichts sein, so sein Sie überzeugt, dass ich auch jetzt ohne die mindeste Belohnung ebenso willfährig bin, meinen Freundinnen, den Ehrwürdigen Frauen, etwas Gutes erzeigen zu können, als voriges Jahr und als ich es allzeit sein werde für die leidende Menschheit überhaupt, so lange ich athme. — Und nun leben Sie wohl, schreiben Sie bald, und mit dem grössten Eifer werde ich alles Nöthige besorgen .... Beethoven.“

Als jene Akademie stattgefunden, schickte Varena ihm vom Ertrage 100 Gulden. Beethoven erwiderte darauf: „Ich empfange mit vielem Vergnügen Ihren Brief, aber wieder mit vielem Missvergnügen die mir zugedachten 100 fl. unserer armen Klosterfrauen; sie liegen unterdessen bei mir, um zu den Kopiaturen verwendet zu werden; was übrig bleibt, wird den edlen Klosterfrauen nebst der Einsicht in die Rechnungen der Kopiatur zurückgesendet werden. Nie nehme ich etwas in dieser Rücksicht.“

So ernst fasste ein Mann seine Verpflichtungen gegen die Mitmenschen auf, der mit einer eminenten Begabung und einem eisernen Fleiss die Mittel zu einem ruhigen und sicher gefriedeten Dasein nicht zu erringen vermochte. Man hat Beethoven grade in der neuesten Zeit vorgeworfen, dass er in Geldangelegenheiten zu wiederholten Malen sich nicht ganz delikat gezeigt, dass er zu oft bei dem Verkauf seiner Kompositionen allzu „peinlich und kleinlich“ auf den pekuniären Gewinn Bedacht genommen habe, mit einem Worte, dass er über Gebühr erwerbssüchtig gewesen sei. Wir werden auf diesen Vorwurf zurückkommen, wenn es sich um die Schilderung des Thuns und Lassens Beethovens in einer seiner prüfungsvollsten Perioden handeln wird. An dieser Stelle begnügen wir uns zu fragen, ob es wohl wahrscheinlich ist, dass ein Mann, der seine Kunst so bereitwillig in den Dienst der Armen stellte, der so gern von seiner Habe mittheilte, dem Wohlthun so wahre Herzensangelegenheit war, auf den Gelderwerb über die Grenze des Wohlanständigen hinaus Werth gelegt hat. Ferner: Sollte Beethoven etwa deshalb, weil er in seinem Schaffen alles Gemeine in wesenlosem Scheine zurückliess, die Pflicht jedes Menschen, sich in materieller Beziehung nach Kräften unabhängig und sicher zu stellen, unerfüllt lassen? Und endlich, für den Fall, dass sich einzelne Züge übertriebener Aengstlichkeit und unbegründeten Misstrauens in seinen geschäftlichen Handlungen und Verhandlungen finden sollten, beweiset nicht die Erfahrung, dass grade Personen, die nicht daran gewöhnt sind, finanzielle Dinge mit Regelmässigkeit zu betreiben, bei eintretender Nöthigung zu dergleichen leicht der ruhigen Uebersicht entbehren und in Folge dessen zu allerlei Cautelen und Vorsichtsmassregeln zu greifen geneigt sind, die dem gewandten Geschäftsmanne als Beweise kleinlichen Argwohns gelten können? Und nun gar der unpraktische und taube Beethoven, für den das so leicht verständigende, ausgleichende und versöhnende Wort des mündlichen Verkehrs mehr und mehr an Bedeutsamkeit

verlor, um der schriftlichen Konversation zu weichen, die naturgemäss eben so sehr der klärenden Fülle wie der herzbefriedigenden Eindringlichkeit und überzeugenden Kraft entbehren muss — sollte dieser Mann wirklich gerecht beurtheilt werden, wenn man seine Umständlichkeit und Schwerfälligkeit in geschäftlichen Dingen auf einen Fehler seines Karakters zurückführt? Es gab nur ein Gebiet, auf dem er sich mit vollendeter Virtuosität, mit unerschütterlicher Ruhe, Sicherheit und Leichtigkeit bewegte, das war die Welt der Töne. Aber grade das Leben in dieser Welt löste ihn von der übrigen los, und was ihm an Empfänglichkeit und Verständniss blieb, das ward gehemmt und gestört durch das Leiden des Ohres. So kam es, dass er losgelöst ward vom Umgang mit den Menschen und doch wieder in unbefriedigter Sehnsucht nach den Menschen in eine Unruhe gerieth, die mit der plastisch festen Gestaltung seiner Arbeiten in seltsamem Widerspruch stand. Unstätheit seines äusseren Lebens in ungestilltem Durst nach friedlichem Glück ward sein Verhängniss. Er hatte nirgends in der Welt Ruhe. Mitten im Arbeiten musste er hinaus, um seine Gedanken fortzuführen und zu bestimmen. Auch seine Unbeständigkeit im Wohnen ist wenigstens zum Theil auf diese innere Unruhe zurückzuführen. Nicht leicht konnte er sich in einer Wohnung so behaglich finden, um lange in ihr zu weilen; der erste empfundene Uebelstand, — Lichnowsky's Tischzeit, Gelineks Nachbarschaft, Pronay's Höflichkeiten, — genügte, ihn ohne Aufschub hinauszutreiben. Wir haben schon oben angedeutet, dass seine Wohnungslaunen ihn verschwenderisch machten, denn dass ihre Befriedigung seine finanziellen Verhältnisse beeinträchtigten, versteht sich. Ebenso natürlich ist, dass der häufige Wohnungswechsel Unordnung in seine Besitzthümer brachte, besonders in seine Papiere und Schriften; man denke beispielsweise an den wahrscheinlich begründeten Ausspruch Gallenbergs, den wir im ersten Theile S. 141 gelesen haben. Am längsten harrte er in solchen Wohnungen aus, die seinen Drang nach Luft und Licht und freier Aussicht befriedigten. Wie es ihn im Sommer nimmer in der Stadt litt, sondern hinauszog in Wald und Flur der Umgegend Wiens, so wollte er in der übrigen Jahreszeit wenigstens mit den Augen über das Steinmeer der Häuser in die blaue Ferne schweifen können.

Wir verdanken der unermüdlichen Sorgfalt Thayers eine ziemlich vollständige Kenntniss der Wohnungen, die Beethoven in Wien inne gehabt. Die innere Bedeutsamkeit dieses Punktes in Beethovens

Lebens wird es rechtfertigen, wenn wir an dieser Stelle jener Biographie folgend, den Meister auf seinen häufigen Umzügen begleiten. Jedoch werden wir die Stadtgrenze nicht überschreiten, und bitten den Leser, sich zu vergegenwärtigen, dass Beethoven in jedem Jahre seinem eigenen Drange und allerdings auch der Wiener Sitte gemäss, so bald die Hitze des Sommers eintrat, in Döbling, Mödling, Heiligenstadt oder Hetzendorf oder auch in dem entfernteren Baden seinen Aufenthalt nahm, während dessen also immer zwei Wohnungen besass. Beethoven kam gegen Ende 1792 nach Wien und miethete, wie sein noch heute vorhandenes Notizbuch über die Reise von Bonn bis hierher und über die ersten Wochen des Wiener Aufenthaltes ergiebt, ein „Zimmer zu ebener Erd" für monatlich 14 Gulden, einen Preis, der auf eine gewisse Behaglichkeit seines neuen Heims schliessen lässt. Wie lange er hier gehauset, ist nicht festzustellen; er wurde bald bei Lichnowsky eingeführt und fand an ihm und dessen Gemahlin, wie wir wissen, Gönner, die auch für sein leibliches Wohl bedacht waren. So logirt er denn in den Jahren 1794—1796, während Wegeler in Wien weilt,*) in deren Hause als Gast, doch nicht ohne Unterbrechung, da im Jahre 1795 in einer Musikalienanzeige als seine Adresse das Ogylokische Haus in der Kreuzgasse hinter der Minoritenkirche No. 35, im ersten Stock, bezeichnet wird. Für die folgenden Jahre bis 1799 fehlen Nachrichten ganz. Von diesen Jahren an aber können wir ihm überall hin folgen. 1799—1801 wohnt er im „Tiefen Graben", also im Innern der Stadt, bald aber drängt es ihn hinaus an die Peripherie, und er siedelt im Frühling 1801 nach der Seilerstätte über, wahrscheinlich in das sogenannte „Hamberger Haus", jetzt No. 15, in welchem bis vor Kurzem Haydn gewohnt hatte, wo er sein Verlangen nach freier Aussicht, Sonne und Luft sättigen konnte. Der Blick konnte damals von dort weithin über das Glacis, die Vorstadt hinweg bis zum duftigen Karpathengebirge am Horizont schweifen. Um so auffallender ist, dass er schon 1802 wieder das Gewühl der Innenstadt aufsuchte und eine Wohnung am Petersplatz, in einem Eckhause neben der Wache, bezog, wo er sich in Mitten des Glockendröhnens von St. Peter und St. Stephan befand, er, der damals so schwer am Ohre Leidende, der durch körperliches Uebelbefinden und Seelenschmerz so tief Gebeugte — denken wir nur

*) Nur über die ersten sechs Jahre sind wir in dieser Beziehung weniger genau unterrichtet.

an das Heiligenstadter Testament und den Bruch mit Julia Guicciardi im Jahre 1802! Vielleicht floh er absichtlich die Stille und Einsamkeit, und stürzte sich, um zu vergessen, sich zu betäuben, in den Lärm der Welt. Auch scheinen Freunde von ihm in jenem Hause gewohnt zu haben. Da kam im Frühling 1803 das Engagement für die Komposition einer Oper und mit ihm die freie Wohnung im Theater an der Wien. Wir haben im ersten Theile (S. 318) gesehen, dass er diese Wohnung lange vor der Vollendung seines Werkes, schon im Frühling 1804 verliess, weil sie nach dem Hof hinauslag, und Zimmer in dem grossen Häuserkomplex Esterhazy's, dem sogenannten „rothen Hause" bezog, vor dessen Front sich ein weiter Platz nach dem heutigen Schottenring zu erstreckte. Heute ist auch dieser Platz verengt durch die darauf erbaute Votivkirche. Auch Stephan von Breuning, der seit 1801 im Hofkriegsrath zu Wien eine amtliche Stellung einnahm, wohnte hier. Zuerst hatte jeder der Freunde eine Reihe von Zimmern für sich inne, dann ward diese Verschwendung aufgegeben und Beethoven zog in die Wohnung Breunings. Bald darauf, nachdem sie ihre gemeinsame Haushaltung begonnen, erkrankte Beethoven an einem hitzigen, wiewohl schnell vorübergehenden Fieber. Breuning pflegte ihn. Nun ward aber die rechtzeitige Aufkündigung der vorher bewohnten Räume versäumt, und Beethoven sollte für diese noch fernerhin bezahlen. Ueber die Frage, wen die Schuld hierbei treffe, kam es zu heftigem Wortwechsel und in Folge von missverstandenen Aeusserungen zum völligen Bruch. Beethoven trennte sich augenblicklich von Breuning, miethete eine Sommerwohnung in Baden, später in Döbling, und schrieb über jenen Vorfall an seinen Schüler Ries Briefe, in denen er, von Starrsinn und Leidenschaftlichkeit geblendet, den langjährigen herzlichen Verkehr als ein Missverhältniss, das nie hätte stattfinden sollen, schilderte, ja der Freundschaft überhaupt für immer entsagte. Es dauerte einige Monate, ehe sich die Jugendfreunde zufällig wieder trafen und natürlich völlig versöhnten. Breuning hatte niemals gegrollt, im Gegentheil, nach der ersten Aufwallung alles gethan, um den Konflikt beizulegen; Beethoven bekannte reuig und rückhaltslos sich allein als den Schuldigen. Er schenkte Breuning damals sein auf Elfenbein gemaltes Miniaturportrait und begleitete es mit einem Schreiben, das seinem Herzen alle Ehre macht. „Hinter diesem Gemälde," sagt er, „mein guter lieber Steffen, sei auf ewig verborgen, was eine Zeit lang zwischen uns vorgegangen. Ich weiss es, ich habe Dein Herz zerrissen.

Die Bewegung in mir, die Du gewiss bemerken musstest, hat mich genug dafür gestraft. Bosheit wars nicht, was in mir gegen Dich vorging; nein, ich wäre Deiner Freundschaft nie mehr würdig; Leidenschaft bei Dir und bei mir; aber Misstrauen gegen Dich ward in mir rege; es stellten sich Menschen gegen uns, die Deiner und meiner nie würdig sind. — Mein Portrait war Dir schon lange bestimmt; Du weisst es ja, dass ich es immer Jemandem bestimmt hatte. Wem könnte ich es wohl so mit dem wärmsten Herzen geben als Dir, treuer, guter, edler Steffen! Verzeih mir, wenn ich Dir wehe that; ich litt selbst nicht weniger. Als ich Dich so lange nicht mehr um mich sah, empfand ich es erst recht lebhaft, wie theuer Du meinem Herzen bist und ewig sein wirst. Du wirst wohl auch wieder in meine Arme fliehen, wie sonst." Die alte Freundschaft trat wieder in Kraft; von der hingebenden Theilnahme Breunings am Schicksal der Leonore haben wir berichtet. Doch theilten sie nach ihrer Versöhnung nur die Mahlzeiten, da Ries auf Beethovens Wunsch während der Entfremdung letzterem ein neues Quartier beschafft hatte, welches jenseits des obengenannten Platzes auf der Mölkerbastei im vierten Stock eines dem Herrn Pasqualati gehörigen Hauses (jetzt No. 8) lag. Hier lebte Beethoven seit dem Herbst 1804, ganz in der Nähe des Fürsten Lichnowsky, der in einem jetzt abgetragenen Hause über dem Schottenthore wohnte. Beethoven harrte hier 4 Jahre aus — nach Czerny, dem Thayer folgt (III, S. 45), abgesehen von den periodisch wiederkehrenden Sommerfrischen ohne Unterbrechung — nach Ries Zeugniss aber, welches durch Gerhard von Breuning, den Sohn Stephans (cf. dessen Schrift: Aus dem Schwarzspanierhause, Wien 1874), bestätigt wird, verliess er diese Behausung verschiedene Male, um immer wieder zurückzukehren. Die herrliche Aussicht über das Glacis, mehrere Vorstädte, bis auf den Leopolds- und Kahlenberg, nach rechts aber weit über den Prater hinaus, liess ihn immer wieder die Unannehmlichkeiten vergessen, die er sich durch Zerstreutheit und Nichtbeachtung äusserlicher Rücksichten in Konflikten mit Nachbarn und Hausmeistern zuzog, und die ihn zeitweilig vertrieben. Einmal gab Pasqualati selbst, wie es scheint, die Veranlassung zum Weichen. Um den Prater sehen zu können, musste er weit über die Fensterbrüstung hinaus gelehnt den Kopf nach rechts wenden. Da sein Zimmer im vierten Stock das letzte (östlichste) an der Hauptmauer des Hauses war und weit über das viel niedrigere Nachbarhaus hinausragte, so wollte Beethoven in dieser

Mauer ein Fenster anbringen lassen, um so mit Bequemlichkeit aus diesem auch in den Prater schauen zu können. Rasch war der Maurer gerufen und begann schon die Arbeit, als der Hausherr Einspruch erhob. Beethoven sah dies Verhalten als Ungefälligkeit an und zog stracks aus, aber eine freundliche Einladung Pasqualati's zog ihn wieder zurück. In Folge ähnlicher vermeintlicher Unbilden fanden noch öfter Auszüge und ebenso viele Rückwanderungen statt. Mit Rücksicht auf diesen immer vorauszusehenden Kreislauf bestimmte Pasqualati: „Das Logis wird an Niemand vermiethet, Beethoven kommt schon wieder."

Aber gegen Ende 1808 siedelte er in die Wohnnng seiner Verehrerin, der Gräfin Erdödy über, um nur der Behaglichkeit des Familienlebens wieder theilhaftig zu werden, welches ihm einst bei Lichnowsky so wohl gethan. Die Gräfin wohnte in demselben Hause, in welchem letzterer damals ein oberes Stockwerk inne hatte. Dort traf ihn Ende 1808, wie oben erzählt wurde, nach längerem Suchen Joh. Friedr. Reichardt und hörte ihn „den Humoristischen" aus den innersten Tiefen seines Kunstgefühles (S. 113) fantasiren. Aber der humoristische Meister blieb doch zugleich auch der reizbare, der die kleinen Vorkommnisse des äusseren Lebens nicht immer von der humoristischen Seite auffasste und auch bei seiner treuen Freundin an diesem und jenem Anstoss nahm, so sehr sie auch beflissen war, alles Störende aus dem Wege zu räumen. So hatte sie seinem Bedienten, blos damit er bei ihm bleibe, 25 Gulden geschenkt und zu seinem monatlichen Lohn 5 Gulden heimlich hinzugegeben. Aber gerade dieser Bediente erregte Beethovens Unzufriedenheit und Zorn, den auch die Vermittelung der Gräfin nicht zu sänftigen vermochte; im Gegentheil, ihr guter Wille erfuhr Missdeutung, die Beethoven freilich bald genug bereute und in seiner kindlichen Weise als tiefe Schuld bekannte. „Meine liebe Gräfin," schreibt er an sie, „ich habe gefehlt, das ist wahr — verzeihen Sie mir, es ist gewiss nicht vorsetzliche Bosheit von mir, wenn ich Ihnen wehe gethan habe — erst seit gestern Abend weiss ich recht, wie Alles ist, und es thut mir sehr leid, dass ich so handelte — lesen Sie Ihr Billet kaltblütig und urtheilen Sie selbst, ob ich das verdient habe, und ob sie damit nicht alles sechsfach mir wiedergegeben haben, indem ich Sie beleidigte, ohne es zu wollen; schicken Sie noch heute mir mein Billet zurück, und schreiben Sie mir nur mit einem Worte, dass Sie wieder gut sind, ich leide unendlich dadurch, wenn Sie dies nicht thun, ich kann

nichts thun, wenn das so fortdauern soll — ich erwarte Ihre Vergebung." Natürlich folgte unmittelbar die Versöhnung, aber Beethovens Unbefangenheit, mit der er die Gastfreundschaft angenommen, war dahin, und so lässt sich der Ruhelose denn durch Zmeskall eine neue Wohnstätte besorgen. Er fand sie durch diesen unermüdlichen Freund in der Walfischgasse. Dort befand er sich im Frühjahr 1809, flüchtete zwar, als die Franzosen sich anschickten, die Stadt zu bombardiren, auf kurze Zeit zu seinem Bruder Kaspar in die Rauhensteingasse, hielt nach seiner Rückkehr aber Jahr und Tag aus, bis seine alte Liebe zur Mölkerbastei mit ihrer schönen Aussicht und der befreundeten Nachbarschaft Lichnowsky und Erdödy wieder erwachte und ihn zu Pasqualati zurückzog. Ein Brief an den Grafen Brunswick vom 16. Juni 1811 beweist, dass er damals schon umgezogen war. Was ihn im Jahre 1814 veranlasst hat, abermals zu wechseln, wissen wir nicht; er zog damals in den ersten Stock des Bartensteinschen Hauses, Mölkerbastei 94, blieb also jedenfalls in der ihm ans Herz gewachsenen Gegend und Umgebung. Erst 1815, als Fürst Lichnowsky gestorben war und die Familie Erdödy Wien verliess, gab auch Beethoven den heimathlichen und für ihn verödeten Stadttheil auf und kehrte zur Sailerstätte zurück, in der er schon 12 Jahre vorher gewohnt hatte. Doch war es diesmal nicht das Hamberger Haus, in dem er sein Domizil aufschlug, sondern ein Haus des Grafen Lamberti (No. 1055/1056); in dem dritten Stock desselben hausend begrüsste er aufs Neue über die Belvedere-Gärten hinwegblickend die blauen Umrisse der fernen Karpathen. Wir begleiten ihn auf seinen fernern Wanderzügen vorläufig nicht weiter, sondern werfen noch einen, wenn auch nur flüchtigen Blick auf seine wirthschaftliche Situation. Diese war erklärlicher Weise, ganz abgesehen davon, dass seine Mittel beschränkt waren, keineswegs beneidenswerth und wurde es immer weniger, je mehr er, der Junggesell mit seinem mangelhaften Gehör, mit seinen unstäten Lebensgewohnheiten, an Jahren zunahm. Als er von der Gräfin Erdödy nach der Walfischgasse übersiedelte, verlangte er, wenigstens einen Schimmer der behaglichen Häuslichkeit, die er verlassen, um sich zu verbreiten. Vor Allem wünschte er unabhängig von Gast- und Speisehäusern zu sein und seine Mahlzeiten zu Hause zu nehmen, um so mehr als die französische Occupation des Jahres 1809 die Wirthshauskost ungemein vertheuert und verschlechtert hatten, besonders den Wein; den „Schwan", in welchem er bis dahin sich beköstigt hatte, belegt er deshalb mit

dem Ehrenbeiwort „hundsföttisch“ (Brief an Zmeskall). Zmeskall übernahm auf seine Bitte das „glorwürdige Amt“, ein Ehepaar Namens Herzog für die Stellung eines Bedienten und einer Haushälterin zu engagiren. Wie weit diese beiden Dienstleute ihrer Pflicht, für sein leibliches Wohl zu sorgen, Genüge gethan, lässt sich nicht beurtheilen; dass es einer Persönlichkeit wie Beethoven, noch dazu unter den misslichen Umständen jener Zeit, der enorm gesteigerten Preise und des durch den Feind unbehaglich eingeengten städtischen Lebens keine leichte Aufgabe war, ihm das Leben angenehm zu machen, das begreift sich leicht; und wenn Beethoven am Ende des Jahres sich unzufrieden mit ihnen erklärt, so folgt daraus noch nicht, dass er wirklich von „schlechten Menschen“ umgeben war, wie er sie in einem Billet an Zmeskall nennt. Letzterer war indess wiederum der allzeit dienstfertige Merkur, den Jupiter aus seinen Banden zu erlösen, und besorgte die Ablohnung. Freilich musste das widerwärtige Wirthshausleben nun von Neuem begonnen werden. Die Häuslichkeit in Stand zu halten, wurde ein unverheiratheter Bedienter beauftragt. Und es fand sich zuweilen einer, mit dem sich sogar Beethoven zufrieden erklärte, dem er das Prädikat eines „braven Kerls“ zukommen lässt (Brief an Brunswick 16/11. 1811). Doch dieser glückselige Zustand war nicht von Dauer. Am 21/9. 1813 schreibt er an Zmeskall: „Wohlgeborenster wie auch der Violoncellität (!) Grosskreuz! Sollte Ihr Bedienter brav sein und einen Braven für mich wissen, so würden Sie mir eine grosse Gefälligkeit erweisen, mir durch den Ihrigen Braven, mir auch einen Braven verschaffen zu lassen — einen Verheiratheten wünsche ich auf jeden Fall, wenn auch nicht mehr Ehrlichkeit, so ist doch von einem solchen mehr Ordnung zu erwarten. Bis Ende dieses Monats geht meine jetzige Bestie von B. fort, der Bediente könnte also mit Anfang des künftigen Monats eintreten . . . . Verzeihen Sie lieber Zmeskall Ihrem Freunde Beethoven.“ Der humoristische Ton dieses Briefes stimmt wenig zu der damaligen Lage des armen „Unschuldigen“, dessen Verzweiflung das Tagebuch des Jahres 1813 bezeugt. Am 13. Mai schrieb er in dasselbe: „Eine grosse Handlung, welche sein kann, zu unterlassen und so zu bleiben — o welch ein Unterschied gegen ein unbeflissenes Leben, welches sich in mir oft abbildete — o schreckliche Umstände, die mein Gefühl für Häuslichkeit nicht unterdrücken, aber deren Ausübung, — o Gott, Gott, sieh auf den unglücklichen Beethoven herab, lass es

nicht länger so dauern.“ Der Ausdruck in diesen Worten hat manches Unklare, aber die Stimmung, welcher sie entfielen, ist unverkennbar. Zum Glück fanden sich Freunde von herrlicher Gesinnung. Zmeskalls Bemühungen gelang es, einen vorzüglichen Bedienten zu gewinnen, einen Schneider, der im Vorzimmer sein Handwerk ausübte und im Verein mit seiner Frau den Meister jahrelang bis 1816 pflegte. Aber neben Zmeskall ist vor allem Nanette Streicher, geborene Stein, die Gattin des berühmten Pianofortebauers hier rühmlich zu nennen. Sie fand Beethoven im Sommer 1813 in seiner Oekonomie in höchster Verfallenheit; er hatte nichts gespart, er hatte keinen Rock, kein ganzes Hemd. Auch Spohr gewann um dieselbe Zeit einen Einblick in seine elende Lage und erzählt davon: „In der ersten Zeit unserer Bekanntschaft fragte ich ihn einmal, nachdem er mehrere Tage nicht ins Speisehaus gekommen war: ‚Sie waren doch nicht krank?‘ — ‚Mein Stiefel war's, und da ich nur das eine Paar besitze, hatte ich Hausarrest‘, lautete die Antwort!

Frau Streicher nahm sich im Verein mit ihrem Gatten des grossen Unmündigen an. Sie begann bei der Garderobe und ordnete dann das Hauswesen. Endlich bewog sie ihn, von seinen oft bedeutenden Einnahmen zurückzulegen. Beethoven fühlte die Wohlthat, und fing an, so weit es jetzt noch und bei seinem Naturell möglich war, sich an eine geregeltere Lebensweise zu gewöhnen. Auch begann er zu diesem Zweck Haushaltsregeln für sich schriftlich zu fixiren. So notirte er im Tagebuch: „Alles Abends durchsehen!“ — „Alles im Vorrath kaufen, um den Betrügereien des X. X. zu steuern! Frage den X. wegen der Lichter!“ Der Erfolg war grandios. Im Jahre 1814 konnte er im Tagebuch triumphirend bemerken: „Sieben Paar Stiefel!“

Wir kehren zu Beethovens Schaffen zurück.

Während sein Diener im Vorzimmer schneiderte, schrieb er im Arbeitszimmer die Schlacht bei Vittoria und andere Werke, die sich ihr anschlossen.

Die genannte Komposition, die später als

Wellington's Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria, Op. 91,

herausgegeben wurde, sollte ihrem Schöpfer neben der unentreissbaren Lust am Schaffen und grossem Erfolg' auch Widerwärtigkeiten und Aergerniss genug bereiten. Bevor wir auf das Geschichtliche eingehn, ist daran zu erinnern, dass jenes symphonische Werk aus

zwei Theilen besteht, einem Schlachtgemälde und der Siegesfeier, um den Inhalt wenigstens im Allgemeinen zu bezeichnen.

Für den ersten Theil sind aussergewöhnliche Mittel aufgeboten, um den ganzen Vorgang der Schlacht musikalisch anschaulich zu machen.

Man hat sich den frühen Morgen des Schlachttages vorzustellen. Von der einen Seite vernimmt man aus der Ferne, allmählich näher rückend, die Trommeln, dann die Feldmusik des englischen Heers. Es ist das englische Volkslied „Rule Britannia", das von einem besondern Bläserchor (mit den Trommeln in einem zweiten Lokal hinter dem eigentlichen Konzertsaal aufgestellt) intonirt und vom grossen Orchester mit mächtigem Refrain besiegelt wird. Eben so rücken höhergestimmte Trommeln von der französischen Seite herbei, der französische Marsch, „Marlborough s'en va-t-en guerre," schliesst sich an, wie zuvor der englische. Beide Märsche sind vollkommen karakteristisch gewählt und behandelt, der englische mild und feierlich, fast bürgerhaft, wie einem Volke ziemt, dem das Bürgerthum höher steht, als der Glanz der Soldateska, der französische leichtsinnig, verwegen und vor allem höchst beweglich. Seltsam ungeschickt, ein wenig milizenhaft, macht sich im englischen Marsche die Trompete heran, während im französischen alles, von den Piccolflöten bis hinab zu den Fagotten, in Terzen durch alle Oktaven verdoppelt, geschlossen und rauschend, aber ein wenig gemein, einherzieht.

Trompetenfanfaren von beiden Seiten fodern zum Kampf auf und nun wird die Schlacht mit ihren verschiednen Momenten, dem Handgemenge, dem Sturmmarsch u. s. w. vom Orchester der Phantasie vorübergeführt. Kanonendonner und das Knattern des Gewehrfeuers, durch grosse Trommeln und Ratschen dargestellt, vollenden das Bild. Zuletzt tönt der lustige französische Marsch von ferne wieder, aber in Moll (Fis moll) zerrissen, in fieberhaftem Frösteln. Die Schlacht ist den Franzosen verloren, das konnte nicht sinnreicher gesagt werden.

Der zweite Theil ist Siegesfeier, das englische Volkslied „God save the King" ist hineingeflochten. Bekanntlich ist dies Lied seitdem zum Nationallied aller möglichen Nationen erkoren und unzähligen Kompositionen eingeflochten worden, — beiläufig keiner so geschickt und wirkungsvoll, als der Beethovenschen. Daher sind wir kaum noch im Stande, uns von der Wirkung im Erstlingswerk eine lebhafte Vorstellung zu machen.

Die Symphonie war komponirt in dem weltgeschichtlichen Jahr 1813. Auch Oesterreich hatte endlich gegen den unverbesserlichen Napoleon zu den Waffen gegriffen, die Schlacht bei Leipzig war geschlagen, die Schlacht bei Hanau war gefolgt. Am 8. und dann am 12. Dezember führte Beethoven jenes Werk und die A dur-Symphonie, von der weiterhin zu reden sein wird, im Universitäts-Saale „zum Besten der in der Schlacht bei Hanau invalide gewordenen österreichischen und baierischen Krieger“ auf.

Die Betheiligung aller irgend verwendbaren Musiker, die Theilnahme des Publikums war ausserordentlich. Beethoven schrieb für das Intelligenzblatt der Wiener Zeitung ein Danksagungsschreiben, worin er aussprach: „Es war ein seltener Verein vorzüglicher Tonkünstler, worin ein jeder einzig durch den Gedanken begeistert war, mit seiner Kunst auch etwas zum Nutzen des Vaterlandes beitragen zu können, und ohne alle Rangordnung, auch auf untergeordneten Plätzen zur vortrefflichen Ausführung des Ganzen mitwirkte. Wenn Herr Schuppanzigh an der Spitze der ersten Violine und durch seinen feurigen, ausdrucksvollen Vortrag das Orchester mit sich fortriss, so scheute sich ein Herr Ober-Kapellmeister Salieri nicht, den Takt der Trommeln und Kanonaden zu geben; Herr Spohr und Herr Mayseder, jeder durch seine Kunst der obersten Leitung würdig, wirkten an der zweiten und dritten Stelle mit, und Herr Siboni und Giulioni standen gleichfalls an untergeordneten Plätzen. Mir fiel nur darum die Leitung des Ganzen zu, weil die Musik von meiner Komposition war; wäre sie von einem Andern gewesen, so würde ich mich eben so gern wie Herr Hummel an die grosse Trommel gestellt haben, da uns alle nichts als das reine Gefühl der Vaterlandsliebe und des freudigen Opfers unserer Kräfte für diejenigen, die uns so viel geopfert haben, erfüllte.“

Der Erfolg dieser Akademien war auch in pekuniärer Beziehung ein glänzender und kam dem wohlthätigen Zwecke in reichem Masse zu Gute. Als Reineinnahme konnte dem Hofkriegsrathe in Wien die Summe von 4006 Gulden überreicht werden. Beethoven verzichtete freudig zu Gunsten der Bedürftigen auf jedweden Antheil am Gewinn, und doch war er damals gerade der Bedürftigsten einer, „in schrecklicher Geldverlegenheit,“ wie er selber schreibt. Aber der Lohn seiner Opferfreudigkeit blieb diesmal nicht aus. Er hatte durch diese Aufführungen, namentlich der Schlachtsymphonie, so an Popularität gewonnen, dass er es nun wagen konnte, wieder einmal an sich zu denken und seine neusten grossen

Werke zu eigenem Nutzen vorzuführen. Das hatte er seit dem geringen Erfolge der Akademie am 8. Dezember 1808, also seit 5 Jahren, nicht gewagt, abgeschreckt theils durch die Last der Vorbereitung, theils durch die Kosten, welche das Abschreiben und Vervielfältigen der Stimmen und die Mitwirkung des Orchesters verursacht hatten. So gab er denn im Anfange des nächsten Jahres (am 2. Januar und am 27. Februar 1814) zwei Konzerte, beide in dem sehr geräumigen, etwa 3000 Zuhörer fassenden kaiserlichen Redoutensaale. Hauptnummern des Programmes waren wiederum die Schlacht bei Vittoria und die Adur-Symphonie. Dazu kam im ersten Konzert ein Theil der Musik zu den Ruinen von Athen, der feierliche Marsch mit Chor und die Bassarie am Schlusse, im zweiten das Terzett „Tremate, Empi, Tremate", (welches schon 1801—1802 skizzirt, doch erst zu dieser Gelegenheit vollendet wurde,) gesungen von den Mitgliedern der kaiserlichen Oper, Frau Milder und den Herren Siboni und Weinmüller und die F dur-Symphonie, die hiermit zum ersten Male vor das Publikum trat, aber trotz ihrer heiteren, einschmeichelnden Weisen nicht den Beifall der A dur erreichte. Beethoven soll nach Czerny's Erinnerung erklärt haben, die F dur sei „doch viel besser". Wenn er das gesagt hat, so war's eine Aeusserung des Unmuthes über diejenigen, welche die völlig verschiedenartigen, aber an sich ebenso berechtigten Intentionen der F dur nicht sofort erkannten und sich, wie es oft zu geschehen pflegt, begeistert von dem früher gehörten Werke, in dem späteren nicht gleich zurecht zu finden wussten.

Von der Schlachtmusik berichtet Schindler, dass sie erst in dem grösseren Raume ihre ganze Macht entfaltete. „Aus langen Korridoren und entgegengesetzten Gemächern konnte man die feindlichen Heere gegen einander vorrücken lassen, wodurch die erforderliche Täuschung in ergreifender Weise bewerkstelligt wurde."

Wiederum hatten die ausgezeichnetsten Musiker dem Meister bei den Aufführungen uneigennützig zur Seite gestanden. Den Platz Salieri's, als Dirigenten des Schlachtgetöses, nahm jedoch diesmal Hummel ein, die grosse Trommel war in den Händen des jungen Meyerbeer, die Becken schlug Moscheles. Hummel muss seine Sache in der ersten Akademie sehr gut gemacht haben, denn vor der zweiten schrieb Beethoven an ihn: „Allerliebster Hummel! Ich bitte dirigire auch diesmal die Trommel-Felle und Kanonaden mit Deinem trefflichen Kapellmeister- und Feldzeug-Herrens Stab — thu es, ich bitte Dich, falls ich Dich einmal kanoniren soll, stehe

ich Dir mit Leib und Seel zu Diensten. Dein Freund Beethoven." Allen mitwirkenden Künstlern aber widmete der Meister in der Wiener Zeitung wieder eine öffentliche Danksagung.

Ohne Zweifel entsprach dem Ruhme, den Beethoven von diesen Unternehmungen erndtete, endlich einmal ein reicher Ertrag für die auch dem Künstler nicht abzuweisenden Forderungen seiner physischen Natur, zumal noch in demselben Jahre, im November und Dezember, zwei weitere Konzerte folgten, denen auch die zum Kongress versammelten Monarchen beiwohnten. Das erste wenigstens, am 29. November veranstaltete, hatte in überfülltem Hause stattgefunden. Rechnen wir hierzu, dass im Sommer auch der Fidelio zu neuem Leben erwachte und dem Komponisten einen Benefiz-Abend eintrug, dass endlich auch von den Fürsten vereinzelte Geschenke an Geld erfolgten, so ist es wohl erklärlich, dass Beethoven eine nicht ganz unbedeutende Summe erübrigte, die ihn in den Stand setzte, wie Schindler erzählt, „an Niederlegung eines kleinen Kapitals, aus einigen östreichischen Bankaktien bestehend, denken zu können."*)

Noch ein Wort über Beethoven als Leiter dieser Konzerte.

Es ist schon im ersten Theile dieses Werkes (S. 167) ausgesprochen, dass Beethoven niemals Gelegenheit gehabt hat, sich zu einem gewandten und sicheren Führer des Orchesters auszubilden, dass er ferner bei der Vorführung seiner Werke sich unwillkürlich zu einer Mimik und Gestikulation hinreissen liess, die zwar von gänzlichem Verlorensein an die Schöpfungen zeugte, aber doch die nothwendige Wechselbeziehung zwischen dem Leitenden und den Ausführenden eher störte, als förderte, dass endlich die Zunahme des Gehörleidens allmählich zwischen seinem Ohr und der äusseren Tonwelt eine nicht zu beseitigende Scheidewand aufrichtete. Um so wunderbarer ist, dass er 1813 und 1814 es doch noch wagte, sich an die Spitze des Orchesters zu stellen. Mit welchem Erfolge? Darüber gehen die Stimmen auseinander. Schindler erzählt, das Direktionspult sei sowohl in der Aula der Universität wie im grossen Redoutensaale weit vorgeschoben gewesen, Niemand habe Beethoven aushelfend zur Seite gestanden, sprechende Beweise, dass er im Stande gewesen, Massen, so wie ihre einzelnen Bestandtheile gut zu überhören. An „Präcision der Ausführung" habe „nichts gefehlt." Dagegen Spohr, welcher unter den Violinisten mitspielte,

*) Allerdings waren die Kosten für Kopialien und Musiker nicht unbedeutend. (cf. Schindler, Vierte Ausgabe 1871, I, S. 201).

sagte: „dass der arme, taube Musiker die Piano seiner Musik nicht mehr hören konnte, sah man ganz deutlich. Besonders auffallend war es aber bei einer Stelle im zweiten Theile des ersten Allegro der Symphonie. Es folgen sich da zwei Halte gleich nach einander, von denen der zweite pianissimo ist. Diesen hatte Beethoven wahrscheinlich übersehen, denn er fing schon wieder an zu taktiren, als das Orchester noch nicht einmal diesen zweiten Halt eingesetzt hatte.“ Dieser Mittheilung gesellt sich bestätigend und ergänzend hinzu, was in der Selbstbiographie des Sängers Franz Wild zu lesen steht, der in dem Konzerte des 2. Januar 1814 anwesend war. Nachdem er das „sinnverwirrende Schauspiel“ der seltsamen Körperbewegungen geschildert, mit denen der Dirigent die Führung seines Stabes begleitete (auch Spohr erwähnt dessen; cf. Thl. I, S. 167), fährt er fort: „Nun war Gefahr im Verzuge und im entscheidenden Momente übernahm Kapellmeister Umlauf den Kommandostab, während dem Orchester bedeutet wurde, nur diesem zu folgen. Beethoven merkte längere Zeit nichts von dieser Anordnung, als er sie endlich gewahr wurde, erblühte auf seinen Lippen ein Lächeln, welches, wenn je eines, das mich ein freundliches Geschick sehen liess, die Bezeichnung „himmlisch“ verdient.“ Wenn der Berichterstatter recht gesehen, so ist diese Thatsache ein Beweis, dass der Genius Beethovens in diesem Momente im verzückten Anschauen der göttlichen Welt, die er selbst gebaut, in Regionen weilte, zu denen die irdische Qual nicht heranreicht, dass dies einer der Momente war, wo er, inmitten der Menschen und doch ganz allein mit seinem edelsten Theil, eine himmlische Seligkeit empfand, die kein vergängliches Glück gewähren kann, auch nicht der an sich beneidenswerthe Besitze gesunder Sinne. Auch die Musiker empfanden die Auszeichnung, unter ihm zu spielen, und suchten das Beste zu leisten. In einer Probe wollte irgend eine Violinstelle durchaus nicht gehen. Die Violinisten nahmen auf Beethovens Bitte ihre Stimmen mit nach Hause, um sie dort zu „praktisiren.“ Am andern Tage wurde die Stelle vorzüglich ausgeführt und „die Herren hatten darüber selbst ihre Freude, Beethoven das Vergnügen gemacht zu haben.“

Dies Alles, auch die Enttäuschungen bei der Direktion, die Beethoven damals in seiner reinen Freude nicht störten, dürfen wir als die Lichtseiten jener Tage betrachten. Aber auch trübe Schatten sollten in seine sonnige Stimmung fallen, und zwar von denselben

Unternehmungen her, die an und für sich so befriedigend ausgefallen waren.

Beethoven gerieth nämlich in Folge der beiden Wohlthätigkeitskonzerte des Jahres 1813 in einen ärgerlichen Zwist und Rechtsstreit mit dem bereits oben S. 24 flgd. erwähnten Mälzel. Dieser hatte Beethoven mancherlei Gefälligkeiten erwiesen, von denen wir weiter unten hören werden, insbesondere sich durch Uebernahme und Ausführung des gesammten Arrangements der Konzerte, um den in solchen Dingen sehr ungewandten und schwerfälligen Meister unleugbare Verdienste erworben, aber durch masslose Ansprüche an seine Erkenntlichkeit, die er sogar eigenmächtig realisirte, eine Entzweiung mit ihm unvermeidlich gemacht.

So hatte denn die Schlacht- und Sieges-Symphonie ein wenig lustiges Satyr-Nachspiel, an dem wir leider nicht mit flüchtigem Blick vorüber eilen können. Denn diese Angelegenheit hat in der Darstellung Thayer's (III, 264; 279 flgde.; 469 flgde. — ferner „Kritischer Beitrag zur Beethoven-Literatur", Berlin 1877, S. 10 flgde.) eine für den Karakter Beethovens zu ungünstige Beleuchtung erfahren, als dass wir es unterlassen dürften, alle hierher gehörigen Ereignisse und Momente gründlich auseinander zu setzen und zu prüfen.

In der bisherigen Beethoven-Literatur, die sich im Biographischen hauptsächlich auf Schindlers Zeugnisse stützte, erschien Mälzel als unbescheidener und sogar unredlicher Ausbeuter Beethovens. Nach Thayers Ansicht ist das Verhältniss geradezu umgekehrt. Abgesehen von den Vorwürfen der Undankbarkeit und Unaufrichtigkeit, die man zwischen den Zeilen liest, wird Beethoven von Thayer ausdrücklich angeklagt, sich gegen Mälzel „weder edel noch hochherzig", vielmehr „unbillig, um nicht zu sagen ungerecht" benommen und dadurch sein Leben mit einem „schwarzen Fleck" behaftet zu haben.

Fragen wir zunächst nach den Quellen, auf welche sich Thayer beruft, so nehmen wir mit Befremden wahr, dass er in dieser Beziehung nicht sonderlich besser gestellt ist als seine Vorgänger. Denn ausser nichts Wesentliches betreffenden und noch dazu aus der Erinnerung gegebenen Mittheilungen von Moscheles und dem Pianofortefabrikanten Karl Stein, die beide 1813—1814 noch nicht 20 Jahre alt waren, also auf einer Altersstufe standen, wo Beobachtungsvermögen und Urtheilskraft nicht ausgereift zu sein pflegen — und ferner ausser einer aus den Konversationsheften ermittelten

Thatsache, die beiden Betheiligten zu Gute kommt, auf ihre Streitigkeit selbst aber keinerlei Licht wirft — hat Thayer kein anderes Material zu Gebote gestanden als das von Schindler benutzte: nämlich drei von Beethoven selbst verfasste Schriftstücke und eine von neutralen Personen notariell abgegebene Erklärung. Dabei hatte Schindler vielleicht das vor den Späteren voraus, dass er auch den Eindruck, den er aus gelegentlichen Aeusserungen des Meisters über die Sache gewonnen, ergänzend verwerthen konnte, während wir, auch Thayer, darauf beschränkt sind, diese vier Dokumente zur Grundlage unserer Entscheidung zu machen. Es hängt also die Schlichtung der Streitfrage von der Vorfrage ab, wie wir diese Dokumente, die wir ihrer Wichtigkeit wegen unter dem Text wörtlich abdrucken*) lassen, aufzufassen haben. Die Antwort scheint

---

*) Diese Aktenstücke sind:

1.

Danksagung.

Den vorzüglichsten Dank verdient indessen Herr Maelzel, insofern er als Unternehmer die erste Idee dieser Akademie fasste, und ihm nachher durch die nöthige Einleitung, Besorgung und Anordnung der mühsamste Theil des Ganzen zufiel. Ich muss ihm noch insbesondere danken, weil er mir durch diese veranstaltete Akademie Gelegenheit gab, durch die Komposition, einzig für diesen gemeinnützigen Zweck verfertigt und ihm unentgeltlich übergeben, den schon lange gehegten sehnlichen Wunsch erfüllt zu sehen, unter den gegenwärtigen Zeitumständen auch eine grössere Arbeit von mir auf den Altar des Vaterlandes niederlegen zu können.

Ludwig van Beethoven.

2.

Deposition (Für den Advokaten).

„Ich hatte Maelzel auf eigenen Antrieb ein Stück Schlacht-Sinfonie für seine Panharmonica ohne Geld geschrieben. Als er dieses eine Weile hatte, brachte er mir die Partitur, wornach er schon zu stechen angefangen, und wünschte es bearbeitet für ganzes Orchester. Ich hatte schon vorher die Idee einer Schlacht (Musik) gefasst, die aber auf seine Panharmonica nicht anwendbar war. — Wir kamen überein, zum Besten der Krieger dieses Werk und noch andere von mir in einem Concert zu geben. Während dieses geschah, kam ich in die schrecklichste Geldverlegenheit. Verlassen von der ganzen Welt hier in Wien, in Erwartung eines Wechsels u. s. w. bot mir Maelzel 50 Ducaten in Gold an. Ich nahm sie und sagte ihm, dass ich sie ihm hier wiedergeben, oder ihm das Werk nach London mitgeben wolle, falls ich nicht selbst mit ihm reis'te — wo ich ihn im letzteren Falle bei einem englischen Verleger darauf anweisen werde, der ihm diese 50 Ducaten bezahlen solle. Nun gingen die Akademien vor sich. Während diesem entwickelte sich erst Herrn Maelzel's Plan und Karakter. Er liess ohne meine Einwilligung auf die Anschlagzettel setzen, dass es sein Eigenthum sei. Empört hierüber, musste er diese wieder abreissen lassen.

nicht schwer. Wir haben zu berücksichtigen, dass urkundliche Gegenäusserungen Mälzels nicht vorliegen, dass Beethoven in eigener Sache spricht, dass er in der „Deposition" und „in der Erklärung etc. an die Tonkünstler von London" im Zorne anklagt und durch seine Stimmung in der Ausdrucksweise, vielleicht auch in der Beurtheilung des Gegners, über die Grenzen des zutreffenden Masses

---

Nun setzte er darauf: „aus Freundschaft zu seiner Reise nach London"; dieses liess ich zu, weil ich mir noch immer die Freiheit, unter was für Bedingungen ich ihm das Werk geben wollte, dachte. Ich erinnere mich während der Zettelabdrücke heftig gestritten zu haben, allein die zu kurze Zeit — ich schrieb noch an dem Werke. Im Feuer der Eingebung ganz in meinem Werke dachte ich kaum an Maelzel. Unterdessen gleich nach der ersten Akademie auf dem Universitätssaal wurde mir von allen Seiten, und von glaubwürdigen Menschen erzählt, dass Maelzel überall ausgesprengt, er habe mir 400 Ducaten in Gold geliehen. Ich liess hierauf Folgendes in die Zeitung einrücken, allein der Zeitungsschreiber rückte es nicht ein, da Maelzel mit allen gut steht. — Gleich nach der ersten Akademie gab ich Maelzel seine 50 Ducaten wieder, erklärte ihm, dass, nachdem ich seinen Karakter hier kennen gelernt, ich nie mit ihm reise, empört mit Recht, dass er ohne mich zu fragen auf die Zettel gesetzt, dass alle Anstalten für die Akademie verkehrt getroffen, und selbst sein schlechter patriotischer Karakter sich in folgenden Ausdrücken zeigt: (ich sch . . . . auf L., wenn's nur in London heisst, dass man hier 10 Gulden bezahlt: nicht der Verwundeten habe ich dies gethan, sondern deswegen —) auch gäbe ich ihm das Werk nach London nicht anders mit als mit Bedingungen, die ich ihm bekannt machen würde. — Er behauptete nun, dass es ein Freundschaftsgeschenk sey, liess diesen Ausdruck nach der zweiten Akademie in die Zeitung setzen, ohne mich im Mindesten darum zu fragen. Da Maelzel ein roher Mensch, gänzlich ohne Erziehung, ohne Bildung ist, so kann man denken, wie er sich während dieser Zeit gegen mich betragen und mich dadurch immer mehr empörte. Und wer wollte einem solchen Menschen mit Zwang ein freundschaftliches Geschenk machen? — Man bot mir nun die Gelegenheit dar, dem Prinzregenten das Werk zu schicken. Es war also nun schon gar nicht möglich, ohne Bedingungen ihm dieses Werk zu geben. Er kam nun zu Ihnen und machte Vorschläge. Es ward ihm gesagt, an welchen Tagen er erscheinen soll, um die Antwort abzuholen; allein er kam nicht, reis'te fort, und hat in München das Werk hören lassen. Wie hat er es erhalten? — Stehlen war nicht möglich, — also Herr Maelzel hatte einzelne Stimmen einige Tage zu Hause, und hieraus liess er von einem musicalischen Handwerker das Ganze zusammensetzen, und hausirt nun damit in der Welt herum. — Herr Maelzel hatte mir Gehörmaschinen versprochen. Um ihn aufzumuntern, setzte ich ihm die Siegessinfonie auf seine Panharmonica. Seine Maschinen kamen endlich zu Stande, aber nicht brauchbar genug für mich. Für diese kleine Mühe meinte Herr Maelzel hätte ich ihm, nachdem ich die Siegessinfonie für grosses Orchester gesetzt, die Schlacht dazu componirt, zum ausschliesslichen Eigenthümer dieses Werkes machen sollen.

hinausgeräth, dass er endlich, schriftstellerisch ungeübt, hier und da unklar und sogar verworren schreibt. Indessen mögen wir dem Allen mit weitestem Herzen zu Gunsten Maelzel's Rechnung tragen: dass er Thatsachen, wo sie zu eigenem Nachtheile sprechen konnten, in verkehrtem Lichte dargestellt, wider besseres Wissen entstellt oder vorsichtig verschwiegen haben sollte, dies auch nur für möglich zu halten, erscheint einem Beethoven gegenüber als ungeheuerlich, weil völlig unvereinbar mit seinem ganzen übrigen Wesen und Verhalten. Wir müssen annehmen, dass er, welche Wunderlichkeiten

---

Wollen wir nun setzen, dass ich in Rücksicht der Gehörmaschinen mich ihm einigermassen verbindlich fühlte, so ist diese getilgt, dass er mit der mir gestohlenen oder verstümmelt zusammen getragenen Schlacht wenigstens 500 Gulden in Conv. M. machte. Er hat sich also selbst bezahlt gemacht. Er hatte selbst hier die Frechheit zu sagen, dass er die Schlacht habe; ja er zeigte sie geschrieben mehreren Menschen, — allein ich glaubte es nicht, und hatte auch in so ferne Recht, als das Ganze nicht von mir, sondern von einem andern zusammen getragen ist. Auch die Ehre, die er sich allein zurechnet, könnte schon Belohnung seyn. Meiner erwähnte der Hofkriegsrath gar nicht, und doch war alles, woraus die beiden Akademien bestanden, von mir. — Sollte Herr Maelzel, wie er sich verlauten liess, wegen der Schlacht seine Reise nach London verlängert haben, so waren dies auch nur Schwänke. Herr Maelzel blieb, bis er seine Stückwehr (?) vollendet hatte, nachdem die ersten Versuche nicht gelungen waren.

Beethoven m. p.“

3.

Erklärung und Aufforderung an die Tonkünstler zu London von Ludwig van Beethoven.

„Herr Maelzel, der sich gegenwärtig in London befindet, hat auf seiner Reise dahin meine Siegessinfonie und Wellington's Schlacht bei Vittoria in München aufgeführt, und wird dem Vernehmen nach auch zu London Akademien damit geben, so wie er es ebenfalls in Frankfurt zu thun Willens gewesen war. Dieses veranlasst mich öffentlich zu erklären: dass ich Herrn Maelzel nie und auf keine Weise die genannten Werke überlassen oder abgetreten habe, dass Niemand eine Abschrift derselben besitzt, und dass ich die einzige, die von mir veräussert worden, an Se. königl. Hoheit den Prinzen-Regenten von England gesendet habe.

Die Aufführung dieser Werke durch Herrn Maelzel ist daher entweder ein Betrug gegen das Publicum, indem er, der hier gegebenen Erklärung zufolge, sie nicht besitzt, oder, wenn er sie besitzt, eine Beeinträchtigung gegen mich, indem er sich ihrer auf einem widerrechtlichen Wege bemächtigt hat.

Aber auch in dem letztern Falle wird das Publicum hintergangen werden, denn das, was Herr Maelzel unter dem Titel: Wellington's Schlacht bei Vittoria und Siegessinfonie ihm zu hören gibt, muss offenbar ein unächtes oder verstümmeltes Werk seyn, da er von diesen meinen beiden Werken, ausser einer einzigen Stimme auf ein Paar Tage, nie etwas von mir erhielt.

auch sein Leben bietet, wie oft er auch im Umgange mit Menschen zu deren Ungunsten geirrt haben mag — sicher ist ebenso oft auch das Gegentheil geschehen! — dass er im guten Glauben an sein Recht diese Erklärungen, so weit sie Anklagen enthalten geschrieben, und dass in ihnen uns Beethovens völlig aufrichtige Ansicht der Sache vorliegt. Beethoven schrieb diese Erklärungen auf Grund bestimmter Thatsachen und Verabreduugen, und zwar nicht blos mit seinem Verstande, sondern auch mit seinem Gemüthe betheiligt:

Dieser Verdacht wird zur Gewissheit, wenn ich die Versicherung hiesiger Tonkünstler, deren Namen ich nöthigenfalls öffentlich zu nennen ermächtigt bin, hier beifüge, dass Herr Maelzel bei seiner Abreise von Wien gegen sie geäussert: er besitze diese Werke, und dass er ihnen Stimmen davon gezeigt habe, die aber, wie ich schon erwiesen, nicht anders, als verstümmelt und unächt seyn können.

Ob Herr Maelzel einer solchen Beeinträchtigung gegen mich fähig sey? — beantwortet der Umstand, dass er sich allein als Unternehmer meiner hier in Wien Statt gehabten Akademien zum Besten der im Kriege Verwundeten, wo blos meine Werke aufgeführt wurden, in öffentlichen Blättern ohne Erwähnung meines Namens angeben liess.

Ich fordere daher die Tonkünstler von London auf, eine solche Beeinträchtigung gegen mich, als ihren Kunstgenossen, durch eine von Herrn Maelzel veranstaltete Aufführung der Schlacht bei Vittoria und der Siegessinfonie dort nicht zu dulden, und zu verhindern, dass das Londoner Publicum auf die gerügte Weise von ihm hintergangen werde.

Wien am 25. Juli 1814."

4.

Zeugniss.

„Wir Endesgefertigte bezeugen zur Steuer der Wahrheit und können es nöthigen Falles beschwören: dass zwischen Herrn Louis van Beethoven und dem Hofmechaniker Herrn Maelzel allhier mehrere Zusammenkünfte bei dem unterzeichneten Dr. Carl v. Adlersburg statt fanden, welche die von ersterem verfasste musicalische Composition: die Schlacht von Vittoria genannt, und die Reise nach England zum Gegenstand hatten; Herr Maelzel machte hierbei dem Herrn van Beethoven mehrere Vorschläge, um das oben genannte Werk, oder wenigstens das Recht der ersten Aufführung für sich zu erhalten. Da sich jedoch Herr Maelzel bei der letzten veranstalteten Zusammenkunft nicht eingefunden hatte, so ist darüber nichts zu Stande gekommen; da er die ersteren ihm gemachten Vorschläge nicht angenommen hatte. Urkund dessen unsere Fertigung.

Wien am 20. October 1814.

(L. S.) Joh. Freiherr v. Pasqualati,
k. k. priv. Grosshändler.

(L. S.) Carl Edler von Adlersburg,
Hof- und Gerichts-Advocat, auch
k.k. öffentlicher Notar."

daher sind die Schriftstücke nicht frei von subjektiver Färbung. Des Biographen Pflicht ist den umgekehrten Weg zurückzulegen. Er soll aus diesen Schriftstücken die Grundlagen des Streites der beiden Parteien, ihre Handlungen, Abmachungen und Berechtigungen, von denen wir durch direkte Ueberlieferung keine ausreichende Kenntniss haben, durch logische Folgerung und richtige Kombination des Innerlichwahrscheinlichen zu ermitteln und so ein objektives Bild des Herganges, keinem zu Lieb' und zu Leide, zu entwerfen suchen. Schindler hat nach Thayers Behauptung nichts weiter gethan, als seines Freundes Darstellung mit anderen Worten umschrieben. Das mag wahr sein; aber ebenso wahr ist, dass Thayer in seinem Rettungseifer für Mälzel aus denselben Dokumenten, die Schindler benutzt hat, ein Bild gezeichnet hat, welches möglichst wenig Beethovensche Züge an sich trägt und an inneren Unmöglichkeiten leidet.

Doch zunächst Einiges zur Vorgeschichte des Streites, in deren Vordergrunde natürlich Mälzel steht. Beethovens Bekanntschaft mit J. N. Mälzel datirt aus dem Jahre 1812. Dieser, aus Regensburg gebürtig, hatte als Sohn eines Orgelbauers eine musikalische Erziehung erhalten, sich aber später zu einem geschickten Mechanikus ausgebildet und als solcher auf Reisen durch Deutschland, Frankreich und Italien besonders mit einem von ihm erbauten Panharmonikon (einem Automaten, der alle Stimmen der Militärmusik zu Gehör bringen sollte) Beachtung gefunden. In dem genannten Jahre war er in Wien mit der Vervollkommnung seines Instrumentes beschäftigt. Die Aufmerksamkeit der Musiker lenkte er auf sich durch gleichzeitige Versuche, einen Apparat zu verfertigen, durch welchen die Komponisten in den Stand gesetzt werden sollten, die von ihnen beabsichtigte Vortragsgeschwindigkeit ihrer Musikstücke in deutlicher, das Gutdünken des Spielers oder Dirigenten ausschliessender Weise zu bestimmen. So kam es, dass Salieri, Weigl, Gyrowetz, Hummel und auch Beethoven sich für ihn interessirten. Letzterer insbesondere ward auch dadurch von Mälzel angezogen, dass dieser ihm die Konstruktion einer Gehörmaschine in Aussicht stellte und sich in der That eine Zeit lang eifrig mit der Herstellung derselben beschäftigte. Beethoven besuchte den Mechaniker damals öfter in seiner Werkstätte, die er in der Pianofortefabrik von Stein aufgeschlagen hatte, und würdigte ihn allmählich eines vertrauten Umganges. Aus diesem Verkehr stammt auch jener Kanon, den wir oben (S. 25) mitgetheilt haben.

Inzwischen hatte Mälzel (im Winter 1812/13) ein Kunstkabinet eröffnet, welches allerlei sehenswerthe Gegenstände enthielt, ausser Statuen, Bronzen und Gemälden auch eine grosse Elektrisirmaschine, vorzüglich aber durch das verbesserte Panharmonikon und einen ebenfalls automatischen Trompeter das grosse Publikum herbeilockte. Im Laufe des Jahres ward es durch eine überraschend schöne (plastisch-pyrotechnische?) Darstellung des Brandes von Moskau zeitgemäss bereichert. Das Aufsehen, welches er mit diesen Wunderwerken erregte, liess ihn an eine Wiederaufnahme seiner Reisen denken, vor allem versprach er sich von einer Vorführung in England reichen Gewinn.

Vorher aber sollte das Repertoire seines Panharmonikons, dem bereits Stücke berühmter Musiker angehörten, z. B. die Lodoiska-Ouverture von Cherubini, die Militärsymphonie von Haydn, die Ouverture und ein Chor aus Timotheus von Händel, durch Hinzufügung einer populären Komposition von Beethoven erhöhten Glanz erhalten. In diesem Interesse pflegte er den Verkehr mit dem berühmten Mann aufs Eifrigste, und letzterer hatte mehr als einen Grund, Mälzel entgegen zu kommen. Wir wissen, dass ihn die Sorge um seine materielle Sicherstellung schon einmal (1808/1809) beinahe gezwungen hätte, Oesterreich zu verlassen, dass ihn nur das hochherzige Eingreifen der drei Fürsten zurückgehalten hatte. Nun hatte ihn die Verkürzung der Rente durch das Finanzpatent von 1811, bald darauf das gänzliche Ausbleiben der Zahlungen von Seiten Kinsky's und Lobkowitz' (S. 127) aufs Neue in Verlegenheit gestürzt und in dem ohnehin Ruhelosen den Gedanken, davon zu gehen, wenigstens durch Kunstreisen seine Lage zu bessern, zurückgerufen. Schon am 19/2. 1813 schreibt er an Zmeskall: „Die Kunst, die verfolgte, findet überall eine Freistatt, erfand doch Dädalus eingeschlossen im Labyrinthe die Flügel, die ihn oben hinaus in die Luft emporgehoben, und auch ich werde sie finden, diese Flügel —"; und am 27/5. 1813 an Varena: „Gern hätte ich Ihnen zwei ganz neue Symphonien von mir geschickt (er hatte Varena mehrere Symphonien zu Wohlthätigkeitskonzerten in Gratz unentgeltlich überlassen), allein meine jetzige Lage heisst mich leider auf mich selbst denken, und nicht wissen kann ich, ob ich nicht bald als Landesflüchtiger von hier fort muss." (cf. auch S. 196.) So ist es erklärlich, dass der Gedanke, sich einem so praktischen Manne wie Mälzel auf dessen Reisen, zumal nach England, wo sein Name schon hoch geachtet war, anzuschliessen, allmählich in ihm reifte und

zum festen Entschluss wurde. Wohl aus diesem Grunde, zu dem das Bewusstsein der Dankespflicht für einen nach öfterem Misslingen endlich wirklich von Mälzel gelieferten brauchbaren Hörapparat hinzukam, liess er sich bereit finden, für Mälzel's Orchester-Automaten ein Stück zu komponiren, welches die Zugkraft desselben erhöhen sollte. Die Ereignisse des Jahres 1813 brachten auch ein für ein solches Stück angemessenes Motiv. Am 21. Juni hatte Wellington bei Vittoria über die Franzosen gesiegt, und die Kunde von diesem Ereigniss hatte den bereits zu kräftiger Gegenwehr gegen den Nationalfeind entschlossenen Geist der Deutschen aufs Höchste enthusiasmirt. So war es gewiss ein glücklicher Treffer, gerade diesen ersten entscheidenden Sieg über napoleonische Heerschaaren zum Gegenstande einer Komposition zu machen.

Thayer legt (III, 253 ff.) zur Hervorhebung der Verdienste Mälzel's Werth darauf, dass die Idee der Komposition der Schlacht von Vittoria von Mälzel ausgegangen sein soll. Als Gewährsmänner führt er Karl Stein und namentlich Moscheles an. Letzterer schreibt in einer Anmerkung zu seiner englischen Ausgabe der Schindler'schen Biographie: „Ich war Zeuge von dem Ursprunge und dem Fortschreiten dieses Werkes und erinnere mich, dass Mälzel nicht allein mit Entschiedenheit Beethoven überredete, dasselbe zu schreiben, sondern ihm sogar den ganzen Plan desselben vorlegte.“ Gesetzt, diese Bemerkung wäre in ihrem ganzen Umfange unanfechtbar — wir erinnern uns, dass es Jugendeindrücke sind, die hier zum Zeugnisse angeführt werden — so giebt sie uns doch keinen Anhalt zur Beantwortung der Frage, wer von Beiden zuerst auf die Idee dieser Schlachtmusik gekommen ist. Mälzel könnte recht wohl angegeben haben, welchen Inhalt und Verlauf eine solche Musik haben muss, damit sie naturalistisch wirke; er könnte ferner den Meister, der tonmalerischer Darstellung rein äusserlicher Vorgänge durchaus abhold war und deshalb vielleicht mit der Ausführung zögerte, durch Ueberredung dazu geführt haben, endlich Hand ans Werk zu legen – und dennoch wäre denkbar, dass die erste Idee vom Komponisten selbst ausgesprochen war. Und dass dies wirklich geschehen, bezeugt Beethoven selbst in der „Deposition“. Er sagt: „Ich hatte Mälzel auf eigenen Antrieb ein Stück Schlachtsymphonie für seine Panharmonica ohne Geld geschrieben . . . . Ich hatte schon vorher die Idee einer Schlachtmusik gefasst, die aber auf seine Panharmonica nicht anwendbar war.“ Thayer fühlt, dass diese Worte seiner Annahme

entgegenstehen. Er macht daher, um ihr Gewicht abzuschwächen, auf den Zusatz über die Unausführbarkeit auf Mälzels Instrument aufmerksam und will daraus die Folgerung ziehen, dass die wirklich ausgeführte Idee nicht Beethovens Eigenthum war. Mit wenig Glück. Denn es versteht sich von selbst, dass Mälzel am besten anzugeben verstand, wie ein Musikstück beschaffen sein müsse, um auf seinen Leierkasten-Walzen darstellbar zu sein, und ebenso, dass ein Beethoven seine Schöpferkraft bedeutend herabmässigen musste, um sich über diesen Punkt mit Mälzel zu verständigen. Er wird also — eine kaum angreifbare Behauptung — seine Idee unter Verabredung mit dem Erbauer des Panharmonikons gestaltet und modifizirt haben. Im Uebrigen scheint uns diese Frage sehr unerheblich, in Anbetracht, dass jenes Zeitalter ebenso sehr von dem Lärm wirklicher wie musikalisch nachgeäffter Schlachten dröhnte, und es war wirklich an sich nichts Grosses und Originales, eine Idee zu erfassen, die damals gleichsam in der Luft lag, in einer Zeit, wo Alles in Kriegs- und Schlachten-Vorstellungen lebte und es kaum möglich war, sich ihnen thätig oder leidend zu entziehen. Waren doch sämmtliche Kämpfe der Zeit (cf. Thayers Verzeichniss III, S. 252) von Komponisten noch einmal durchgefochten worden. Es war ebenso natürlich, dass damals Beethoven auch einmal zum Schlachtenmaler wurde, als es jetzt wunderlich wäre, wenn ein Musiker sich auf Kampfbilder einliesse. Mochte also Mälzel's findiger Sinn, der wusste, was besonders in England ziehen würde, oder Beethovens Freude über Napoleons Niederlagen die Anregung gegeben haben — oder, was das Wahrscheinlichste ist, Beides zusammen — Alles kam auf die Ausführung an, wenn im Gegensatz zu den Poltereien kleiner Musikmacher, von denen es längst still geworden ist, etwas Neues, Epochemachendes, die Zeit der Erregung Ueberdauerndes geschaffen werden sollte.

Aber gerade diese Ausführung ist es ja, deren Plan, wie die erste Idee, nach Thayer's auf Stein und Moscheles gestützter Behauptung, von Mälzel herrühren soll — dies also würde, wenn Thayer Recht hätte, das zweite Verdienst Mälzel's um das Werk sein. Moscheles fährt in der oben citirten Stelle fort: „Er (nämlich Mälzel) selbst schrieb alle Trommelmärsche und Trompetensignale der französischen und englischen Armeen, gab dem Komponisten mancherlei Winke, wie er die englische Armee beim Erklingen des „Rule Britannia“ ankündigen, wie er das „Malbrook“ mit ungeheurer Kraft einführen, die Schrecken der Schlacht schildern und das

„God save the King“ mit Effekten versehen sollte, welche die Hurrahs einer grossen Menge darstellten. Sogar der unglückliche Einfall, die Melodie des God save the King zum Thema einer Fuge in schneller Bewegung zu machen, stammt von Mälzel. Alles dies sah ich in Skizzen und Partitur . . .“ Eine bis auf den Schluss sicherlich richtige, fast unnöthige Notiz. Enthält sie doch Selbstverständliches. Wer Vorgänge des äusseren Lebens mit dem Zweck naturalistischer Wirkung darstellt, sollte jene Vorgänge eigentlich aus persönlicher Anschauung kennen, so zu sagen ein Fachwissen haben, welches mit der Darstellungskunst selbst gar nichts zu schaffen hat. Geht ihm Spezial-Kenntniss und Anschauung ab, so muss er das Fehlende durch fremde Hülfe ersetzen. Was in diesem Falle Mälzel ihm leistete, hätte ebenso gut irgend ein geschickter und auch in fremder Militärmusik bewanderter österreichischer Tambourmajor bieten können; und handelte es sich um das wüste, sinnverwirrende Schlachtgetöse im Allgemeinen, so konnte jeder phantasiebegabte Mensch, der einer Schlacht beigewohnt, die nöthige Schilderung davon geben. Wenn Mälzel beides that, so hat er Beethoven eine dankenswerthe Gefälligkeit erwiesen; aber diese Handlangerdienste als eine Art mitschöpferischer Thätigkeit geltend zu machen, wie Thayer versucht, das heisst denn doch des Schaffens eigentliches Wesen arg verkennen; selbst H. Deiters, der sonst in Sachen Mälzel mit Thayer übereinstimmt, kann vermöge seines feinsinnigen Urtheils nicht umhin, in seinem Vortrage über Beethoven S. 40 zu gestehen, dass sich der berechtigte Künstlerstolz in ihm gegen den Gedanken empören durfte, dass des Mechanikers Antheil an dem Werke auch nur entfernt (sic!) mit den seinigen in Vergleich gesetzt wurde.“

Der Schluss des Citates aus Moscheles entspricht dem wahren Sachverhalt zweifellos nicht. Beethoven hat in sein Tagebuch eigenhändig eingeschrieben: „Ich muss den Engländern ein wenig zeigen, was in dem God save the King für ein Segen ist,“ ist also schöpferisch von der Volksmelodie angeregt worden und hat sich Grosses von ihrer Verarbeitung versprochen. Dass er sich dabei von Mälzel Rath geholt habe, glaube wer will. Was den unglücklichen Einfall betrifft, so enthält dieser Ausdruck ein Urtheil Moscheles', welches auf sich beruhen möge. Wenn aber Thayer dieses Urtheil acceptirt — und es scheint so, da er Moscheles' Bemerkung in ihrem ganzen Umfange zur Hauptgrundlage seiner Behauptungen macht — so gesteht er damit, ohne es zu wollen, dass

der einzige Versuch Mälzels, in das eigentliche Schaffen Beethovens einzugreifen, dem Werke zur Schmälerung und Werthminderung gedient hat und insofern besonderen Dankes gewiss nicht würdig ist. —

Noch eine letzte, hochwichtige Vorfrage möge hier ihre Erledigung finden.

Bei der Peinlichkeit, mit der Thayer die Betheiligung Mälzel's an dem Werke verficht, ist es äusserst befremdend, dass er über das Eigenthumsrecht seines Klienten an der Vittoria-Symphonie nicht zu grösserer Klarheit durchgedrungen ist. Und doch würde ihm eine vorurtheilslose Prüfung der vorliegenden Dokumente genügende Auskunft gegeben haben.

Das Werk zerfällt in zwei Theile. Nur derjenige, der Beethoven der Unwahrheit zu zeihen wagt, kann behaupten, dass er das Werk als dieses zweitheilige Ganze, wie es vorliegt, für Mälzels Panharmonikon intendirt und geschrieben hat. Beethoven sagt ausdrücklich in der Deposition: „Ich hatte Mälzel auf eigenen Antrieb ein „Stück“ Schlachtsinfonie für seine Panharmonica ohne Geld geschrieben.“ Dass aber dieses Stück nicht die eigentliche Schlacht darstellte, sondern die Siegesfeier, also den zweiten Theil, geht aus einer weiteren Aeusserung in demselben Schriftstücke hervor, wo er sagt: „Ich setzte ihm die Siegessinfonie auf seine Panharmonica.“ Und ursprünglich hat er auch nur diesen einen Theil, der natürlich in der Gesammtpartitur nachher die zweite Stelle einnehmen musste, zu komponiren beabsichtigt. Dies lehrt eine Bemerkung in einem bei Artaria in Wien aufbewahrten Skizzenbuche, in der es heisst: „Wellingtons Victory Vittoria, blos God save the King, aber eine grosse Siegesouverture auf Wellington.“ Die Schlacht ist erst nachkomponirt, als der Gedanke gefasst war, die Siegessinfonie auf lebendes Orchester zu übertragen. Auch dies bezeugen Beethovens eigene Worte: „Nachdem ich die Siegessinfonie für grosses Orchester gesetzt, die Schlacht dazu komponirt.“ Mit einer gewissen Konsequenz betrachtet er daher später auch nach der Vollendung des Ganzen beide Theile als zwei Werke (Erklär. an die Tonkünstler), die zwar einem Zwecke dienen, aber doch auch als selbständige Musikstücke gelten können. Dass endlich nur jene Komposition, und zwar nur in ihrer Einrichtung für das Panharmonikon Mälzel gehören sollte, bezeugt eine ebenfalls bei Artaria befindliche, von fremder Hand geschriebene, aber von Beethoven revidirte Partitur der letzten Hälfte des Werkes, also der Siegessymphonie. Auf der ersten Seite steht geschrieben von Beethovens

Hand: „Auf Wellingtons Sieg bei Vittoria 1813 geschrieben für Herrn Mälzel von Ludwig van Beethoven." Die Partitur aber ist gesetzt für: Flauto piccolo, Flauti, Oboe, Clarinetti (in C), Fagotti, Contrafagotto, Corni, Clarini, Tromboni, Tympani, d. h. für Blasinstrumente mit Pauken, mit andern Worten: für das mechanische Orchester, welches Mälzels Panharmonikon repräsentirte.

All Dieses setzt das Eigenthumsrecht an der Gesammtpartitur, ganz abgesehen davon, dass sie obenein später für lebendiges Orchester bearbeitet ist, ausser allem Zweifel. Auf keiner Seite des Thayerschen Buches finden wir eine Berücksichtigung dieser Umstände.

Doch wir sind der geschichtlichen Entwickelung vorangeeilt. Beethoven war, als er an der Siegessymphonie schrieb, ohne Arg, welche Aergernisse ihm daraus erstehen sollten. Mit Eifer gab er sich der Aufgabe in der Sommerfrische zu Baden während der Monate August und September 1813 hin. Anfangs Oktober war die Musik für Mälzels Instrument fertig. Aber kaum hatte dieser die Uebertragung auf seinen Automaten begonnen, als er das Werk Beethoven mit dem Wunsche, es für grosses Orchester zu instrumentiren, zurückbrachte. Die einzige über dieses Factum vorhandene autentische Notiz stammt aus Beethovens „Deposition". Daselbst heisst es wörtlich: „Als er dieses eine Weile hatte, brachte er mir die Partitur, wornach er schon zu stechen angefangen und wünschte es bearbeitet für ganzes Orchester." Welches Motiv hatte Mälzel? Darüber verlautet kein Wort. Aber schwerlich — wir sagen das ohne jeden Vorwurf — handelte er dabei ganz selbstlos.

Mälzel musste einsehen, dass sein bei aller Klang- und Stimmfülle doch seelen- und ausdrucksloser Mechanismus nicht geeignet sei, ein noch unbekanntes nie aufgeführtes Tonstück in die Welt einzuführen, dass er höchstens als Organ einer gleichsam abbildlichen Reproduktion eines schon in Ohr und Herz des Publikums festgewurzelten Kunstwerkes aufzutreten vermöge. Waren doch die übrigen Stücke, welche das Panharmonikon spielte, längst anderweitig bekannt und beliebt geworden. Auch die Wellington-Musik musste vorher im Konzertsaal vollen orchestralen Glanz entfaltet haben, ehe sie mit einigem Erfolge automatisch dargestellt werden konnte. In richtiger Würdigung dieses Umstandes brachte Mälzel nicht „ein Opfer", wie Thayer behauptet, wenn er sie Beethoven zu dem gedachten Zwecke zurückgab, sondern er that einen klugen Schritt, der ihm ebensoviel Vorschub versprach, wie er allerdings

Beethoven selbst willkommen sein musste. Er wird daher höchst wahrscheinlich zwei Anträge gestellt haben; der eine betraf die Umgestaltung der Symphonie, der andre ihre möglichst schleunige Aufführung, so bald sie in ihrer neuen Gestalt vollendet sein würde. Dass Beethoven auf beide mit Freuden einging, ist unzweifelhaft. Was konnte ihm erwünschter sein, als ein Werk, das er wohl mit schwerem Herzen an den todten Mechanismus eines Leierkastens hingegeben, um nicht zu sagen für ihn „geopfert" hatte, zurückzuempfangen zur Umbildung für den beseelten Tonkörper des Orchesters? Und was hatte er längst lebhafter ersehnt, als die Gelegenheit, seine neuesten Werke aufzuführen? Die Zeit war, bei dem Hochgange der Wogen des Patriotismus äussert günstig, zumal für die Wellington-Musik und für Konzerte zum Besten der Krieger. Schon waren von anderer Seite für Mitte November 1813 zwei Aufführungen des Timotheus von Händel zum Vortheile der Wittwen und Waisen von Oesterreichern und Baiern angekündigt — Beethoven und Mälzel verabredeten eine Akademie zum Besten der Invaliden der Hanauer Schlacht, dieselbe, die, wie oben erzählt, am 8. Dezember stattfand und wenige Tage später wiederholt wurde.

Die Rollen bei diesem Unternehmen wurden so vertheilt, dass Beethoven das Wesentliche der geistigen Spenden übernahm, Mälzel aber das gesammte äussere Arrangement oblag und dafür die Ehre zugestanden wurde, inmitten der Werke des grössten lebenden Komponisten (zwischen der Schlacht und der A dur-Symphonie) seinen mechanischen Trompeter mit Märschen von Dussek und Pleyel vor einem kunstverständigen Publikum auftreten lassen zu dürfen.

Ob für den Fall des Gelingens weitere Abmachungen getroffen wurden, etwa für spätere Konzerte zu gemeinsamem Vortheil, darüber verlautet in den Urkunden nichts. Jedenfalls wurden sie durch die Entzweiung beider Männer hinfällig.

Zunächst ging ein Jeder in seiner Weise an die Lösung seiner Aufgabe.

Beethoven gab dem Werke die Dimensionen, in denen es heute vor uns steht, die Siegessymphonie machte er zum Nachspiel der nun erst hinzukomponirten Schlachtmusik und tauchte das Ganze in die instrumentale Farbenpracht, welche ein Orchestermaler wie Beethoven vor Augen haben musste, wo es sich um Darstellung eines solchen Gegenstandes handelte; nun endlich konnte er seine Idee von einer derartigen Tondichtung zurückrufen und verwirklichen. Wir beziehen uns hier noch einmal auf den dritten Satz der „De-

position“, welcher nur die Deutung zulässt, dass Beethoven sagen will: er habe die Schlachtmusik im Anschluss an die Bitte Mälzels, die bereits fertige Siegessymphonie zu instrumentiren, komponirt und dabei eine fallen gelassene Idee, die sein Eigenthum war, wieder aufgenommen.

Beethovens Arbeit zog sich bis in die Zeit der letzten Vorbereitungen des Konzertes hin. Er schrieb noch an der Schlacht, als bereits die Anschlagzettel erschienen, mit denen der erste Anlass zum Konflikte gegeben wurde. Mälzel nämlich suchte die Rechte eines Impresario auszuüben, dem ein Künstler willenlos überantwortet ist. Nicht nur gerirte er sich als alleiniger Unternehmer der Akademien, was den Erfolg hatte, dass später der Hofkriegsrath im Wien ihm ohne Erwähnung Beethovens den Dank der Regierung für den übergebenen Ertrag abstattete, sondern er erklärte auch auf jenen Zetteln die Wellington-Musik als sein „Eigenthum“. Der Komponist erhob gegen diesen Uebergriff Einspruch, liess sich aber die Veränderung „aus Freundschaft für seine (Mälzels) Reise nach London“ gefallen, ein offenbar unklarer Wortlaut, den der Bescheidene als Widmungsform, der Anspruchsvolle aber auch als Ausdruck der Uebereignung auffassen konnte. Beethoven überlegte dies nicht genau, noch mitten im Schreiben „im Feuer der Eingebung“ dachte er kaum an Mälzel und dessen Absichten. Aber bald sah er ein, dass er unvorsichtig gewesen; denn nach der zweiten Akademie bezeichnete Mälzel in der Zeitung, also wiederum öffentlich, das Werk abermals als sein Eigenthum, indem er es ein „Freundschaftsgeschenk“ nannte, augenscheinlich eine eigennützige Folgerung auf Grund der von Beethoven arglos zugelassenen Ankündigungsform.

Wir wollen bei dieser Hartnäckigkeit Mälzels zu seinen Gunsten annehmen, dass er in Ueberschätzung seiner Beethoven geleisteten und noch zu leistenden Dienste in gewissem Grade bona fide handelte. Er mag in der That in seiner Eigenschaft als Verfertiger des Hörrohres, als Berather in der Schlachtentechnik, als Anordner der Akademien, endlich als zukünftiger Reisegenoss eines unpraktischen und in seiner Taubheit auf Freundeshilfe angewiesenen Mannes einem Selbstgefühl Raum gegeben haben, für welches ihm nicht der Besitz von einem „Stück Schlachtsymphonie für das Panharmonikon“, sondern nur das ganze Tonwerk in seiner orchestralen Gestalt ein Aequivalent zu bieten schien. Ergänzt der Mensch doch so gern durch Einbildung, was ihm an wirklicher Grösse abgeht.

Dazu kam, dass er Beethoven während der Konzertvorbereitungen ein Darlehen von 50 Dukaten gegeben und dafür eventuelle Anweisung auf den buchhändlerischen Ertrag des Wellington in England, also eine Art von Pfandrecht auf ihn, erhalten hatte. (Siehe die „Deposition" Satz 4 und 5.) Aber wie hoch sich auch Mälzel zu seinem Vortheil taxiren mochte, es war unter allen Umständen ein feindseliger und gewaltsamer Akt, wenn er sein vermeintliches Recht ohne Rücksicht auf den Hauptbetheiligten, der es ihm bestritt, durch Beschreitung der Oeffentlichkeit zu erhärten und zu behaupten suchte. Dieser Schritt musste zum Bruche führen.

Noch waren beide Akademien glücklich vorübergegangen, wenn auch nicht ohne Reibungen. Beethoven hat auch noch nach der zweiten beabsichtigt, das oben mitgetheilte Dankschreiben an die Künstler (S. 207) mit einer Anerkennung für Mälzel zu schliessen. Er hat dieselbe auch geschrieben, aber nicht mitabdrucken lassen: Nr. I. unter den oben mitgetheilten urkundlichen Aktenstücken. Wir dürfen also annehmen, dass der gerade damals eingetretene Bruch die Veröffentlichung verhinderte. Daraus folgt aber, dass die Angaben Beethovens über die Einzelheiten, welche zur gänzlichen Entzweiung führten, in chronologischer Hinsicht Irrthümer enthalten. Es ist die Stelle der „Deposition": „Unterdessen gleich nach der ersten Akademie auf dem Universitätssaal" bis „mit Zwang ein freundschaftliches Geschenk machen". Denn schwerlich hätte Beethoven eine Wiederholung des Konzertes zugelassen, geschweige denn jene Belobigung für Mälzel auch nur geschrieben, wenn all' die peinlichen Dinge, welche in jener citirten Stelle mehr berührt als erzählt werden, gleich nach dem ersten vorgefallen wären, zumal in dem kurzen Zwischenraum von 3 Tagen, vom 8. bis 12. Dezember. Er hat sich natürlicher Weise über den Gang der Streitigkeiten mit Mälzel keine Notizen gemacht, zumal er nicht wissen konnte, dass er sich einst zu gerichtlichen Schritten genöthigt sehen würde. Bedenkt man ferner, dass er in eben jener Zeit durch die Begeisterung des Schaffens und durch die Freude über seine künstlerischen Erfolge vollkommen ausgefüllt, von den Plackereien des äusseren Lebens wahrscheinlich nur oberflächlich berührt wurde, so begreift es sich leicht, dass er später, als er die Instruktion für seinen Anwalt schrieb, die Einzelheiten der Differenzen, ins Besondre die Veranlassungen und Reihenfolge der beiderseitigen Schritte gegen einander nicht mehr scharf im Gedächtnisse hatte und selbst nicht mehr genau bestimmen konnte, in welchem Mo-

mente und bei welcher Gelegenheit das Verhältniss zu Mälzel den ausgesprochenen Karakter der Feindseligkeit angenommen hatte.

Was aber die Beschuldigungen selbst betrifft, welche in jener Stelle gegen Mälzel erhoben werden, so sind sie, wo Thatsachen angeführt werden, gar zu aphoristisch, als dass sie ohne Kommentar, den Beethoven seinem Anwalt vielleicht mündlich geben wollte, zu verstehen und zu beurtheilen wären — wo sie sich aber zu allgemeinen Urtheilen zusammenfassen, da fehlt uns erst recht ein Massstab zur Prüfung. Und dieser Umstand muss Mälzel zu Gute kommen, berechtigt aber selbstverständlich andrerseits nicht zum Misstrauen gegen Beethovens Ueberzeugung.

Es mussten zwischen Beiden heftige Wortgefechte stattgefunden haben, die anstatt zur Versöhnung zu führen, die Stimmung nur erbitterten, zumal in dem tauben Beethoven, mit dem eine Verständigung so schwer hielt. So konnte es denn geschehen, dass Beethoven aus allerlei Missverständnissen schliesslich den Eindruck gewann, dass er es mit einem „rohen Menschen, ohne Erziehung und Bildung" zu thun habe. War er doch gelegentlich dem besten Freunde gegenüber zu argem Verkennen geneigt. Ausserdem mochten sogenannte wohlmeinende Bekannte das Ihrige dazu thun, das Feuer zu schüren. Sie sind es wahrscheinlich auch, die Beethoven zu dem Glauben verleiteten, Mälzel rühme sich, ihm 400 Dukaten vorgestreckt zu haben. An sich ist ein so wahrheitswidriges Gebahren Mälzel's höchst unwahrscheinlich. Wollten wir es auch seinem Karakter zutrauen — wozu wir keinen Anlass haben — so hätte es ihm selber doch nichts genützt, da er den gerichtlichen Nachweis seines Anspruches hätte schuldig bleiben müssen, dafür aber in den eigenen wie in Beethovens Kreisen als eitler Prahler erschienen wäre. Schon die Klugheit musste ihn in einer Lage, wo er immer noch mit Beethoven verhandelte und zu einem günstigen Abschluss zu gelangen hoffte, von so nichtigem Gerede abhalten. Dass Beethoven dergleichen Einflüsterungen sein Ohr lieh, wollen wir nicht rechtfertigen, wenngleich es an Entschuldigung dafür nicht gebricht; die Hauptverantwortlichkeit dafür tragen die Ohrenbläser. Auch sind wir endlich weit entfernt davon, Beethoven zu loben, dass er Mälzel's Beispiel durch Appell an das Zeitungspublikum nachahmte oder wenigstens nachzuahmen versuchte. Das war ein Lapsus, zu dem ihn die Hitze des Gefechts verleitete, der Praktik eines Geschäftsmannes entsprechend, aber nicht dem Lebenskreise des Genius.

Aber wie man diese Widerwärtigkeiten auch ansehen möge,

zweierlei steht für jeden Unbefangenen fest. Der Anlass zu der Unheilbarkeit des Risses war durch die masslosen Ansprüche Mälzel's gegeben worden, und die nothwendige Folge davon war die Lösung jeder geschäftlichen Gemeinschaft Beethovens und Mälzel's.

So musste denn ein Jeder von Beiden auch die weiteren Konsequenzen tragen — Beethoven seine Reisepläne aufgeben, Mälzel auf den Gewinn verzichten, den er sich aus dem Anschluss an den nunmehr populär gewordenen Meister versprochen hatte. Diese Enttäuschung Mälzels, die Wirkung des ausgebrochenen Kriegszustandes, seinem Gegner zur Last zu legen, dazu fehlt es an jeder, auch der leisesten Berechtigung.

Beethovens Verhalten in dem weiteren Verlauf der Sache ist vollkommen vorwurfsfrei, ja es verdient, grossmüthig genannt zu werden.

Nachdem er seine persönlichen Beziehungen zu Mälzel abgebrochen und die geborgten 50 Dukaten ihm baar zurückerstattet hatte, wäre er völlig berechtigt gewesen, seine weiteren Verpflichtungen durch die Komposition der Siegessymphonie für das Panharmonikon für ausgeglichen zu erklären. Aber er that dies nicht, sondern er hielt die Gefälligkeiten Mälzel's und die Hoffnungen, welche dieser als Veranstalter der Akademien für sich selbst gehegt hatte, einer weitergehenden Berücksichtigung werth, indem er sich bereit erklärte, ihm das gesammte, zweitheilige Werk nach London mitzugeben, natürlich mit dem Rechte, es daselbst zur ersten Aufführung zu bringen. Zur näheren Vereinbarung hatte er mit Mälzel bei dem Hof- und Gerichts-Advokaten Dr. Karl von Adlersburg mehrere Zusammenkünfte, die aber, wie von diesem und dem Freiherrn von Pasqualati (Siehe das Aktenstück Nr. 4) bezeugt wird, resultatlos verliefen. Mälzel ging auf keinen Vorschlag ein, zu dem letzten Rendez-vous erschien er gar nicht. Inzwischen aber suchte er sich auf eigene Hand zu helfen, freilich in seltsamer Weise. Anstatt die Partitur, soweit sie ihm dedizirtes und unbestrittenes Eigenthum war, auf sein Panharmonikon zu setzen, wusste er auf Schleichwegen eines Theiles der Orchesterstimmen, nicht aller, sich zu bemächtigen, liess daraus eine Partitur zusammenstellen, das Fehlende von irgend einem Musiker, so gut der es verstand, zusetzen und reiste mit seinem Raube nach München ab, wo er das verstümmelte Werk zweimal, am 16. und 17. März aufführte. Beethoven hatte in Vorahnung eines solchen Gewaltstreiches — Mälzel hatte von seiner Absicht auch wohl etwas verlauten lassen — die Schlacht-

und Siegessymphonie an den Prinz-Regenten von England, nachherigen König von England, Georg IV., mit einer Widmung geschickt, zu dem Zwecke, in England die Aufführung derselben gegen seinen Willen zu verhindern. Jetzt natürlich nöthigte ihn das Benehmen Mälzel's, welches allgemein Missbilligung erregte, zu weiteren Schritten. Er zeigte den Londoner Tonkünstlern die unbefugte Handlung an, die Mälzel sich in München erlaubt hatte, und erklärte (Aktenstück Nr. 3) „die Aufführung für einen Betrug gegen das Publikum". Zugleich wurde er in Wien bei dem Gerichte klagbar und gerieth in einen mehrjährigen Prozess hinein.

Widrig an sich schon, musste der ganze Vorgang noch den widrigsten Einfluss auf Beethovens ohnehin reizbares, dem Argwohn zugeneigtes Wesen haben. Misstrauisch schon durch sein Gebrechen ward er es nun in einem Grade, der den Umgang mit ihm auf längere Zeit fast unmöglich machte. Besonders war er gegen Notenschreiber, die vielleicht Stimmen in Mälzel's Hände gespielt hatten, argwöhnisch; so viel wie möglich liess er sie in seiner eigenen Behausung kopiren; war das nicht ausführbar, so wurden sie in der ihrigen bald durch ihn, bald durch Abgeordnete unaufhörlich beaufsichtigt.

Selbst Thayer weiss keine andre Rechtfertigung für Mälzel's Eigenmächtigkeit, als dass er die Erbitterung desselben geltend macht, er statuirt also für seinen Günstling die Befugniss, eine Art Faustrecht zu üben, aber noch viel wunderlicher verfährt er gegen Beethoven. Zunächst nennt er die Sendung der Partitur an den Prinz-Regenten eine nutzlose Massregel, da ja der Empfänger sie in seiner Bibliothek begraben und auch später keine weitere Notiz von ihr noch von dem Komponisten genommen habe. Die Thatsache ist wahr. Beethoven schrieb über den unhöflichen Georg, der bekanntlich viel und lecker zu essen liebte: „Der König hätte mir doch wenigstens ein Schlachtmesser oder eine Schildkröte verehren können!" Aber der Ausspruch Thayer's, der es leicht hat, einen seherischen Blick — in die Vergangenheit zu thun, klingt fast wie Hohn. Noch ungeziemender erklärt er die Anstrengung des Prozesses für eine „Thorheit", Beethoven hätte lieber „die Sache mit verachtungsvollem Stillschweigen" — also Verachtung verdiente Mälzel doch nach Thayer's Ansicht — behandeln oder „höchstens in den Tagesblättern an die Meinung des Publikums appelliren" sollen. Denn Mälzel sei als Europa-Reisender ohne festen Aufenthalt für die Gerichte unerreichbar gewesen, und was die Materie des Streites

selbst betreffe, so habe es Beethoven an einer prozessualischen Grundlage gefehlt, so lange nicht die Vorfrage, ob „die auf Mälzel's Antrieb und Ansuchen erfolgte Instrumentirung des Werkes das Eigenthum auf den Komponisten übertrage, bejahend beantwortet worden sei. Diese Frage aber sei nie entschieden worden“. Man kann kaum sophistischer argumentiren. Wir haben oben die Entstehungsgeschichte des Wellington dargelegt und aus ihr, wie wir glauben, erschöpfend nachgewiesen, dass allein Beethoven das Recht hatte, sich Eigenthümer der Gesammt-Partitur, zumal der orchestrirten, zu nennen. Es lag ihm nur ob, dieses Recht vor Gericht zu erhärten. Aber selbst wenn der Eigenthümer fraglich gewesen wäre, so musste ja grade diese Fraglichkeit bei dem von beiden Seiten behaupteten Besitzrechte einerseits Ursache des Prozessweges, andrerseits Gegenstand der richterlichen Entscheidung werden. Nach Thayer müsste ein Eigenthumsanspruch, der fraglich oder bestritten ist, überhaupt nicht juristisch geltend gemacht werden. Indessen das gebietet kaum die christliche Liebe, geschweige denn, dass der Verstand sich solchem Gebote fügte. Den anderen Einwand, den Thayer von der Abwesenheit Mälzel's entlehnt, können wir auf sich beruhen lassen. Ein rechtlicher Mann stellt sich oder lässt sich finden, um Rede und Antwort zu stehen. Und Mälzel stellte sich wirklich, freilich erst nach mehreren Jahren, und nicht gerade aus hervorragendem Interesse für die Gerechtigkeit. Er kehrte im Jahre 1817 nach Wien zurück und erlangte Beethovens Verzeihung. Thayer folgert hieraus, dass Beethoven sich inzwischen von der Haltlosigkeit seiner Sache überzeugt habe. Dafür giebt er keinen Beweis. Dagegen hatte Mälzel allen Grund nachzugeben, da er Beethovens Empfehlung für das von ihm erfundene und verbesserte Metronom erlangen wollte.*)

---

*) Beethoven willfahrte ihm.

Der Taktmesser hiess bekanntlich (S. 25) ursprünglich Chronometer, erst später Metronom. Letzteres, welches dann in allgemeineren Gebrauch kam, unterscheidet sich auch in der Konstruktion von dem Chronometer. Die allg. musikalische Zeitung vom 1. Dezbr. 1813 giebt nach Thayer folgende Beschreibung von dem ursprünglichen Instrumente. „Die äusseren Bestandtheile dieses Chronometers bestehen in einem kleinen Hebel, der durch ein gezahntes Rad, das einzige in dem ganzen Werke, in Bewegung gebracht wird, und mittelst der daraus erfolgende Schläge auf einen kleinen hölzernen Ambos die Takttheile in fortwährend gleichen Zwischenräumen anzeigt.“ Das spätere Metronom giebt dieselbe Andeutung durch Pendelschlag. Die Skalen beider Instrumente waren übrigens auf die Theilung einer Minute begründet, und

Beethoven hatte der Verdriesslichkeiten genug von dem Rechtshandel gehabt, überdies hatte er einen wirklichen Schaden durch Mälzel nicht erlitten. Das Werk war in seiner autentischen Form faktisch sein Eigenthum geblieben, hatte ihm in Konzerten reichen Ertrag geliefert und hatte 1816 in Steiner auch seinen Verleger gefunden. Beethoven konnte also ruhig dem versöhnlichen Verlangen des einstigen Gegners nachgeben, ohne doch deshalb das Bewusstsein seines guten Rechtes aufzugeben.

Nun einigten sich Beide unter gleicher Vertheilung der Kosten über die Niederschlagung des Prozesses, und auch ein Versöhnungsfest blieb nicht aus, es wurde im Wirthshause zum Kameel Ende Dezbr. 1817 in Gegenwart Schindlers gefeiert, an dem auch der bekannte lustige Kanon wiederholt wurde, diesmal aber erst mit dem Texte, den wir oben kennen gelernt haben.

So endete die ärgerliche Sache als heitere Humoreske. Und

---

eine Bezeichnung nach dem einen oder andern ist also gleichbedeutend. Auch Freund Zmeskall hat sich eifrig für die Herstellung einer Taktmaschine interessirt und selbst Konstruktionsversuche gemacht, die von Beethoven mit Theilnahme begleitet wurden. Die HS. erzählt, dass es besonders Hofrath v. Mosel gewesen, der Beethoven veranlasst, sich für Einführung und Verbreitung des Metronomen zu bethätigen. Beethoven ging sogleich mit dem seiner Künstlerseele eignen Ungestüm auf die Sache und Mosels Einladung ein und antwortete letzterm (1817?) folgendermassen:

Ew. Wohlgeboren!

Herzlich freut mich dieselbe Ansicht, welche Sie mit mir theilen, in Ansehung der noch aus der Barbarei der Musik herrührenden Bezeichnungen des Zeitmasses, denn nur z. B. was kann widersinniger sein, als Allegro, welches ein für allemal lustig heisst, und wie weit entfernt sind wir oft von diesem Begriffe dieses Zeitmasses, so dass das Stück selbst das Gegentheil der Bezeichnung sagt. —

Was diese 4 Hauptbewegungen betrifft, die aber bei weitem die Wahrheit oder Richtigkeit der 4 Hauptwinde nicht haben, so geben wir sie gern hindan, ein anderes ist es mit den den Karakter des Stücks bezeichnenden Wörtern, solche können wir nicht aufgeben, da der Takt eigentlich mehr der Körper ist, diese aber schon selbst Bezug auf den Geist des Stückes haben — was mich angeht, so habe ich schon lange darauf gedacht, diese widersinnigen Benennungen Allegro, Andante, Adagio, Presto aufzugeben, Mälzel's Metronom giebt uns dazu die beste Gelegenheit.

Ich gebe Ihnen mein Wort hier, dass ich sie in meinen Kompositionen nicht mehr gebrauchen werde — eine andere Frage ist es, ob wir hierdurch die nöthige Allgemeinheit des Metronoms bezwecken werden, ich glaube kaum! dass man uns aber als Zwingherrn ausschreien wird, daran zweifle ich nicht, wäre nur der Sache selbst damit gedient, so wäre es noch immer

mit diesem freundlicheren Schlusseindrucke scheiden auch wir von der Mälzeliade, der wir um Beethovens willen einen breiteren Raum gönnen mussten, als sie an sich verdient. Denn es schien Pflicht, die schweren Vorwürfe, welche Thayer gegen den grossen Mann erhoben hatte, zurückzuweisen und zu zeigen, dass der schwarze Fleck, den jener an ihm entdeckt hat, nichts als ein Phantasiegebilde des in Beethoven-Fragen gegenwärtig souverain und autoritativ schaltenden Biographen ist. Diese Aufgabe liess sich wegen der Komplizirtheit des Falles nicht auf engem Raum bewältigen. Haben wir, wie wir hoffen, überzeugt, so fühlen wir uns auch wegen der Ausführlichkeit der Darstellung einigermassen entlastet.

Wir haben der Wahrheit unerschrocken ins Auge gesehen, niemand zu Leide noch zu Liebe urtheilen gewollt, und hoffen auch Mälzel gerecht geworden zu sein. Allerdings haben wir bei dieser Gelegenheit auch die Wahrheit des Goetheschen Spruches wieder erkannt:

---

besser, als uns des Feudalismus zu beschuldigen — daher glaube ich, das Beste sei besonders für unsere Länder, wo einmal Musik National-Bedürfniss geworden und von jedem Dorfschulmeister der Gebrauch des Metronoms gefordert werden muss, dass Mälzel eine grosse Anzahl Metronome mit Pränumeration suche anzubringen zu den höhern Preisen, und sobald diese Anzahl ihn deckt, so wird er im Stande sein, die übrigen nöthigen Metronome für das musikalische National-Bedürfniss so wohlfeil zu geben, dass wir sicher die grösste Allgemeinheit und Verbreitung davon erwarten können.

Es versteht sich von selbst, dass sich einige hierbei an die Spitze stellen müssen, was an mir liegt, so können Sie sicher auf mich rechnen und mit Vergnügen erwarte ich den Posten, welchen Sie mir hierbei anweisen werden.

Ew. Wohlgeboren

Mit Hochachtung

ergebenster

Ludwig van Beethoven.

Was sich auch sonst für Bemerkungen an Inhalt und Form dieses buchstäblich abgeschriebenen Briefes knüpfen lassen: die eifervolle Theilnahme für eine damals gemeinnützige Erfindung ist nicht zu verkennen und darf als ein Karakterzug für den Schreiber in dessen Lebensbilde nicht fehlen.

Bei Nottebohm (a. a. O. 130 flgde.) findet man die Werke namhaft gemacht, welche Beethoven mit metronomischen Bezeichnungen versehen hat. Ueber die Zweckmässigkeit des Instruments hat er nicht immer gleich gedacht, und wir müssen seine spätere Ansicht, die Schindler mittheilt, für die richtigere erklären: „Gar kein Metronom!“ soll er ausgerufen haben. „Wer richtiges Gefühl hat, braucht ihn nicht, und wer das nicht hat, dem nützt er nichts, der läuft doch mit dem ganzen Orchester davon!“

Die Welt sie will Euch schlecht,
Sie will Euch niederträchtig!

Inzwischen war die glänzende Zeit der Kaiserstadt herangekommen.

Der unvergessliche Wiener Kongress brachte wenigstens etwas Gutes für Beethoven, zunächst zum Empfange der Monarchen und der Huldigung für ihn selbst in der Oper die Aufführung des Fidelio, am 26. Septbr., der sämmtliche Fürsten beiwohnten. Unter den vornehmen Gästen, die zusammenströmten, waren nicht wenige, die der Ruhm Beethovens und vielleicht auch Kenntnissnahme von seinen Werken anzog. Alles was Sinn für Kunst und geistige Grösse hatte, drängte sich damals zu Beethoven. Besonders in den Gesellschaften bei dem russischen Gesandten, Fürsten Rasumowski,*) und in den Gemächern des Erzherzogs Rudolf sah sich Beethoven von einem Kreise höchstgestellter und vornehmer Persönlichkeiten umgeben, die ihm in der herzlichsten und rührendsten Weise Theilnahme und Bewunderung zu erkennen gaben. Besonders war Beethoven von einer Zusammenkunft mit der Kaiserin von Russland gerührt, erzählte überhaupt noch später gern halb scherzweise, wie er sich von all' diesen hohen Häuptern habe „die Cour machen" lassen und wie „vornehm" er sich stets dabei benommen Die Kaiserin von Russland liess ihm in Folge einer Audienz, bei der er die während des Kongresses komponirte Polonaise op. 89 überreichte, ein Geschenk von 50 Dukaten zustellen, und honorirte ihn auch für die bis dahin ganz ohne Dank gebliebene Widmung der Violinsonaten Op. 30 an Kaiser Alexander. Die Zukunft des ausserordentlichen Mannes sicher zu stellen und behaglich zu machen, ihn für seine allbewunderten Arbeiten zu erfrischen und sorgenfrei zu erhalten, — das fiel weder damals noch jemals irgend einem von all' diesen Hochvermögenden und Hochgebietenden ein. Die von den drei Fürsten gewährte Rente können wir keineswegs für eine ausreichende Honorirung einer Grösse wie Beethoven anerkennen, zumal wenn wir die Verdriesslichkeiten bedenken, die sich in Folge dieser gutgemeinten Gabe um Beethoven schaarten.

Und doch hatt' er sogar für diesen Wiener Kongress gearbeitet!

---

*) Leider ging nach einem der glänzenden Feste, welche der Fürst veranstaltete, am Frühmorgen des 31. Decbr., sein Palais in Flammen auf. Eine grosse Menge von Kunstschätzen, die Bildsäulen des Canova-Saales und die Bibliothek gingen dabei zu Grunde. In Folge dessen hörten die Aufführungen Beethovenscher Quartette bei dem Fürsten auf.

Er hatte im Auftrag des Wiener Magistrats zur Feier des Kongresses eine Kantate komponirt, die am 29. November des Jahres 1814 zu einer der rastlos einander drängenden Festlichkeiten im grossen kaiserlichen Redoutensaale vor sämmtlichen in Wien anwesenden Monarchen mit den reichsten Kunstmitteln und grossem Beifall aufgeführt wurde*). Die grosse Verlagshandlung von Haslinger kaufte zwar das Werk an sich, trug aber mit Recht Bedenken, dasselbe in seiner ursprünglichen, dem Festmoment angepassten, danach aber unverwendbaren Gestalt herauszugeben. Erst nach dem Tode des Komponisten erschien das Werk in Partitur unter dem ursprünglichen Titel

Der glorreiche Augenblick, Kantate von Dr. Aloys Weissenbach, komponirt von Ludwig van Beethoven,**)

aber mit einem geschickt untergelegten parodischen, von Rochlitz verfassten Texte, der einen zweiten Titel, **Preis der Tonkunst,** veranlasste.

Es war nicht das erste Mal, dass Beethoven eine Gelegenheitsmusik von grösserem Umfang unternommen; schon 1812 waren von ihm unter andern „Die Ruinen von Athen“ komponirt worden. Aber welch' ein Unterschied zwischen der jetzigen und der frühern Aufgabe! Diese hat, wie viel Blössen sie auch dem Beurtheilenden darbietet, künstlerischen Gehalt, dramatische Gestalt, anregende, drastische Momente. Der glorreiche Augenblick, — wer kennt nicht diese aufgebauschten Freudenbezeigungen ohne Freude, diese Huldigungen ohne Hingebung, dieses vergoldete Nichts offizieller Festlichkeiten? Dass dabei von künstlerischer Begeisterung nicht die Rede sein, ein wahres Kunstwerk nicht entstehen konnte, leuchtet ein. Auch der Dichter hatte nichts gefunden, was die Atmosphäre und den Musiker hätte erwärmen können, so viel Personen er auch zusammengebracht; — Vienna, die Seherin, den Genius, den Führer des Volks, Chöre der Kinder, der Frauen, der Männer, des gesammten Volks, — und so nachsichtig man auch den Inhalt im Einzelnen***) beurtheilen mag.

*) Neben der Kantate wurde die A dur-Symphonie und Wellingtons Sieg aufgeführt. Im Dezember wurde das Konzert zweimal wiederholt, jedesmal mit demselben Programm.

**) Beethoven begann die Komposition im Septbr., kam aber zu intensiver Arbeit daran erst im Novbr. Am 24. Novbr. wurde sie den Kopisten übergeben.

***) Die ersten sieben Verse lauten: Europa steht! Und die Zeiten, Die ewig

Wenn dem Künstler nothwendig die Begeisterung fehlen musste, so blieb doch der Künstler und sein erfahrner Blick und der gewandte Griffel. „Beethoven (wie der Vorbericht des Verlegers sagt) von den Umständen gedrängt, schrieb dieses ganze grosse Werk in äusserst kurzer Zeit“, er bewährte Goethe's lustiges Wort,

Gebt ihr euch für Poeten,
So kommandirt die Poesie

und gab, was Dichter und Kongress irgend zuliessen. Dass die Kongresswerke weder im Ernst der Thatsachen, noch in der Achtung der Völker Bestand haben sollten, bewährte sich auch an Beethovens Werke, es lebte nicht munter fort in der Theilnahme der Menschen, — und wir meinen nicht, dass sich daran viel ändern wird. Gleichwohl darf das Werk im Lebensbilde des Künstlers nicht fehlen.

Ganz fest und entschlossen tritt er ans Werk und stellt dieses ominöse

Europa steht!

mit Vollklang des Orchesters und Chors, der dazu sechsstimmig auseinandertritt,

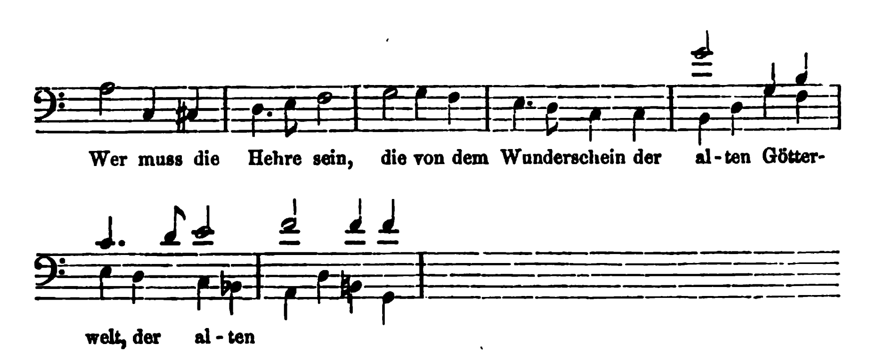


so sicher hin, und führt auf dem letzten Viertel (Takt 5) mit Trompeten und Pauken den letzten Hammerschlag so erfahren kräftig, dass all diese Metterniche sich sicher überzeugen konnten, nun werde die ruhlose Welt festangenagelt stehn bis ans Ende der Zeiten. Beethoven schlug derb und harmlos zu, — wer dachte damals? — und breitete Feierharmonien über Stillstand, und „ewig“ Schreiten und die alten Jahrhundert', die ganz verwundert sind. Es klingt breit und prächtig, wie damals des alten Aeschylus Versbau, als der Fortschrittsmann Prometheus mit diamantenem Nagel durch die Brust an den Felsen festgeschmiedet wurde.

---

schreiten, der Völker Chor, Und die alten Jahrhundert', Sie schauen verwundert Empor!

Jetzt naht Vienna, die vornehmen Gäste zu empfangen, und der Chor fragt in freier Nachahmung der Stimmen:



Nicht tief, nicht kunstreich erklingt es (was hier nicht veranlasst war), aber ganz würdig und gemäss der Aufgabe; man erkennt die sichere Gewandtheit des Künstlers, der es an nichts mag fehlen lassen, was er zur Sache thun kann. Ein neuer Nachahmungssatz



bestätigt dies; dass dann, den Eintritten von Bass und Tenor gegenüber, der Diskant in dieser Weise —



weiterspricht, bezeugt abermals, wie seltsam Beethoven die Natur der Singstimme bisweilen ausser Acht gelassen, während er ihr bei so viel anderen Gelegenheiten gerecht und günstig zu sein verstand. Ein melodischer Schlusssatz rundet den ersten Abschnitt der Kantate gefällig ab.

Den zweiten eröffnet ein Rezitativ, das der Führer des Volks vorzutragen hat, und in dem, wie schon das Vorspiel zeigt,



ohne Frage das Melodiöse des Orchesters vor der Rede des Sängers vorwaltet. Aehnliches zeigt sich oft im Beethovenschen Rezitativ, auch bei dem zu der grossen Fidelioscene; ihm stand einmal Rede ferner als Tonleben, und das musste für seinen eigenthümlichen Beruf so sein, wurde daneben durch alle Verhältnisse seines Lebens bedingt. Was hätte hier auch, bei solchem Anlass und solchen Worten, die Kraft der Rede vermocht? nicht Reden: Redensarten, und zwar schönthuerische waren an derStelle, — und das hat Beethoven begriffen und geleistet.

Nach einem freundlichen Arioso des Genius (Tenor) setzt der Chor mit dem Anruf „Vienna!" munter und hell genug ein. Man sieht, dass der Fortschritt des Gedichts nicht allzu lebhaft ist, denn immer noch ist Vienna im Herannahen begriffen. Der Komponist hat folglich keinen Anlass zu Höherem gehabt, als er gegeben. Doch wollen wir gegen das Ende des Chors (vor der Wiederkehr des Anfangs) einen sicheren Griff in die Harmonie nicht übersehen; der Chor ruft:



und die leere Quinte Takt 4 schallt voll hinaus, voller als irgend ein vollständiger Akkord vermocht hätte*). Der Chor, alle Bläser, — diese vorzugsweise hallenden Instrumente, — haben die hohle Quinte, erste Violin und Bratsche (in vibrirenden Sechszehnteln) ebenfalls, der Bass hat den Grundton, nur die zweite Violin hat (gleichfalls in Sechszehnteln) den Doppelgriff g — e; ein e gegen 8 c und 7 g. Die Absicht ist klar und scharf ausgeprägt, das lässt sich nicht verkennen. Für Beethoven beweist der Fall nichts, als sein stets reges, sicheres Kunstgefühl; ersonnen hat er den Zusammenklang nicht, sondern instinktiv ergriffen. Werthvoller, als Zeugniss, ist der Moment für die nach Erkennung des Tonwesens Strebenden.

Wir haben keinen Anlass, der Komposition durch alle Einzelheiten zu folgen; da die Aufgabe und das Gedicht dieselben blieben, so konnte die Komposition ebenfalls keine andere Wendung nehmen. Dieselbe Art von Rezitativ kehrt mehrmals wieder, Chorruf zu den Worten:

„Stolze Roma, trete zurück!"

so frisch und muthig, als unter diesen Umständen zu verlangen war. Zuletzt treten nach einander der Chor der Frauen,



der Chor der blöden Kinder (mit Bläsern),

---

*) Die Oktave giebt (Th. I. S. 101) nur Wiederholung desselben Tons in einer höheren Region, ist eigentlich nur Ein Ton mit dem Grundtone. Die Quinte ist der erste neue Ton, ein zweiter zum ersten; in ihr quillt das Tonwesen erst auf zur Zweiheit (und weiter zur Vielheit) und gewinnt Breite und Fülle. Dies ist der eigenthümliche Sinn der Quinte. Dies Aufquellen des Tonwesens gewinnt aber um so mächtigern Ausdruck, da es noch ohne weitere Bestimmung ist und damit in das Unbestimmte, Gränzenlose geht. Erst der dritte zutretende Neuton, die Terz, giebt der Harmonie Bestimmtheit (ob Dur oder Moll u. s. w.) und Abschluss. Sie hat nun gleichsam Persönlichkeit, Karakter gewonnen, aber die mystische Macht des Unbegränzten eingebüsst.



der Chor der Krieger mit dem hineinrollenden Saitenorchester in Oktaven auf



und man freut sich der frischen markigen Rhythmik und der volksthümlichen Heiterkeit Beethovens, die ihn selbst hier nicht verlassen hat. Die verschiedenen Motive gehen dann artig und geschickt zusammen, und das Ganze wird durch eine Doppelfuge geschlossen. Es ist allerdings eine sehr frei geführte, nur eine par-honneur-Fuge als Schlussstück, nur ein Anlauf zur Fuge. Man darf aber nur einen Blick auf den Text werfen,



um zu begreifen, dass ein innerer Antrieb zu einer Fuge oder Doppelfuge*) gar nicht vorhanden war und die feierliche Form nur zu dem

*) Die beiden Subjekte sind oben im Notenbeispiele mit I. und II. (vier Takte) bezeichnet.

äusserlicken Zweck eines würdigen Schlusses herbeigezogen wurde. Mit Recht hat sich daher auch Beethoven nicht lange dabei aufgehalten, sondern ist zn einem freien und glanzvollen Schlusssatze übergegangen.

So hatte also Beethoven, — der Republikaner! er war doch mehr Musiker, als Republikaner, — den Wiener Fürsten- und Diplomatenkongress angesungen*). Besseres konnte nicht herauskommen; er hat gespendet, was sein Kunstgeschick mit sicherem Griff erfassen konnte; „Meister Beethoven" hat sich möglichst gut aus der Sache gezogen.

---

*) Er hat übrigens der Zeitstimmung, welche zwischen Fürstenhuldigung und Begeisterung für das Vaterland noch kaum unterschied, mit seiner Kunst reichlichen Tribut entrichtet.

Er komponirte ausser „dem glorreichen Augenblick" in der Kongresszeit

1. Einen Chor „Germania! Germania! Wie stehst du jetzt im Glanze da!" Derselbe bildete den Schluss eines von Treitschke zur Feier der Einnahme von Paris verfassten Singspieles „Gute Nachricht", das im Uebrigen von andern Komponisten musikalisch ausgestattet war. Das Singspiel wurde siebenmal gegeben, zum ersten Mal am 11. April 1814, am Tage nach dem Eintreffen der Kunde von dem wirklich erfolgten feierlichen Einzuge in Paris, der durch diplomatische Bedenken lange verzögert war. Das Stück scheint gute Einnahmen erzielt zu haben. Beethoven bewies bei dieser Gelegenheit wieder seine Uneigennützigkeit und Bedachtsamkeit für Andere. Ein Brief Beethovens an Treitschke aus jener Zeit fängt folgender Weise an: „Werther T. Mich freut unendlich Ihre Zufriedenheit mit dem Chor — ich habe geglaubt, Sie hätten alle Stücke zu Ihrem Vortheile verwenden sollen, also auch das Meinige. Wollen Sie dieses aber nicht, so möchte ich, dass es irgend zum Vortheile der Armen gänzlich verkauft würde."

2. Einen Chor, der die Potentaten anredet „Ihr weisen Gründer glücklicher Staaten." Nach dem 3. September komponirt zum Empfange der fürstlichen Kongressbesucher.

3. Drei kleine Stücke zu „Leonore Prohaska", einem patriotischen Drama von Duncker, dem Kabinetssekretär des Königs von Preussen: Kriegerchor ohne Begleitung, Romanze mit Harfe, Melodram mit Harmonica. Auch soll B. den Trauermarsch mit der Sonate Op. 26 für diese Gelegenheit instrumentirt haben. Dies Drama stellt die Geschichte eines Mädchens dar, welches als Soldat den Befreiungskrieg mitgemacht hatte. Doch wurde es nicht aufgeführt, weil ein Jahr früher ein Stück ganz desselben Gegenstandes „das Mädchen aus Potsdam" in der Leopoldstadt gegeben war. Von dem Trauermarsche besitzt der Kapellmeister Müller am Theater an der Wien eine eigenhändige Partitur. Doch soll die Instrumentation nicht druckfertig sein.

4. Einen Schlusschor zu Treitschke's patriotischem Singspiele „Die Ehrenpforten", „Es ist vollbracht!", zur Feier der zweiten Einnahme von Paris am 15. Juli 1815 aufgeführt.

Das wichtigste Ereigniss dieses Abschnitts aus Beethovens Leben ist die Komposition der A dur-Symphonie, die, als

Siebente Symphonie, Op. 92,

wie oben erzählt, am 8. und 12. Dezember 1813 aufgeführt worden war.

Ein Sieg vor dem Volke, der nicht glänzender sein konnte. Die Aufnahme in jenen Konzerten war enthusiastisch, die siebente Symphonie ist seitdem ein Gegenstand unerschöpflicher Liebe und Bewunderung im deutschen Volke geblieben und das Ausland hat sich angeschlossen. Wir sagen nachdrücklich: im Volke, nicht in demjenigen Theile desselben allein, den man als das Konzertpublikum, als die Gebildetern, oder als „die Gesellschaft“ hervorzuheben pflegt. In Berlin, wo noch bis zum Jahr 1824 eine Beethovensche Symphonie zu den äussersten Seltenheiten gehörte, bis die Berliner allgemeine musikalische Zeitung durch unablässiges Mahnen und Dringen Bahn machte und den damaligen Konzertmeister Möser bewog, von seinen jährlichen 24 Qurtettabenden 12 in Symphonieabende zu verwandeln, — der Anfang der Berliner Symphoniekonzerte, — in Berlin werden die Symphonien Beethovens, und namentlich die siebente, alljährlich in jenen Konzerten unter der feinen Leitung des Kapellmeisters Taubert und in begeisterter Betheiligung der vortrefflichen Kapelle musterhaft unter unerschöpflichem Andrang des Publikums ausgeführt; es fehlt stets an Plätzen. Für das Volk aber war fast 20 Jahre hindurch bis gegen Ende des siebenten Dezenniums unseres Jahrhunderts, Winters und Sommers, der treffliche Musikdirektor Liebig beschäftigt und liess keins seiner zahlreichen wöchentlichen Konzerte ohne Beethovensche Symphonie. Seine Kapelle bestand und wirkte bis vor kurzem in seinem Sinne fort. Da war es denn merkwürdig, mit welcher Stille und Andacht die Tausende, die sich im weiten Gartenraum aus allen Ständen zusammenfanden, zuhörten und wie emsig und still jede Störung beseitigt ward, sobald die Beethovensche Symphonie begann, während sie vorher bei leichtern Sätzen laut und fröhlich genug sich durch einander bewegten.

Gerade im grösseren Publikum findet neben der fünften die siebente Symphonie die regste Theilnahme, — um so merkwürdiger, da beide Werke der höheren Poesie angehören; wieder ein Beweis, wieviel Empfänglichkeit in unserm Volke verbreitet ist und nur auf Anregung harrt, um der Bildung entgegen- oder selbst vorauszueilen, — zur Beschämung aller der Bezweifler und Verhöhner,

die auf ihre glückbegünstigtere Stellung pochen und daraus ein Privilegium machen möchten. Oft vernimmt man aus den Gruppen der Zuhörer Erörterungen, was wohl diese oder jene Symphonie bedeute; denn dass sie blosses Getön sei, will man nicht gelten lassen.

Die siebente, mit der wir uns hier näher zu beschäftigen haben, kündigt sich sogleich als ein Werk von hoher Bedeutung an.

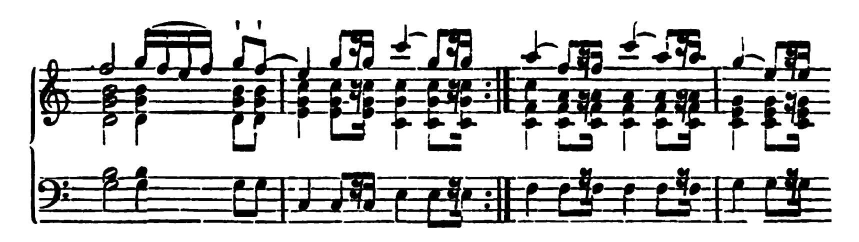
Schon die Einleitung bereitet auf Ausserordentliches vor.

Aus einem mächtigen Akkordschlag entwickelt die Oboe einen feierlich leisen Gesang, dem sich aus einem zweiten Schlage die Klarinetten, aus einem dritten die Hörner, aus einem vierten die Fagotte, in Oktaven ausgebreitet, anschliessen. Das Orchester tritt feierlich auf die Dominante, die Violinen streben, während in den Bläsern das erste Motiv fortklingt, in leisen leichten Schritten (Sechszehntelgänge) aufwärts in feierlicher dreimaliger Wiederholung, es hört sich wie „Weit hinaus" an, nicht wie Aufschwung. Nun erst vereinen sich beide Motive



im sausenden Aufschwung der Bässe und Geigen und zu feierlichen Prachtakkorden des ganzen Orchesters. Es ist Grosses, Gewaltiges zu erwarten.

Der Sturm der Töne lässt sich „weit hinaus" vom ersten Standpunkt nieder in Cdur. Oboen, Klarinetten, Fagotte, sanft und leise wie von fern, intoniren einen ganz neuen Gesang,



aufzug- oder marschmässig in der Bewegung und feierlich wie Verkündung. Dieser Satz ist, damit seine Bedeutung unverkennbar werde, von dem gleichsam nagenden Hineinklang der Bratschen, von den in Oktaven darüber hingelegten Violinen, die sich in leis-winkenden Figuren weiter bewegen, überschleiert. Der Satz tönt dann in der Tiefe, wie Verkündigung von oben in der Sphäre der Erdbewohner, wieder, Bläser, bald aushallend, bald anregend,



locken darüber hinaus.

Dies sind die Elemente der Einleitung. Jener Sturm des Orchesters kehrt wieder und führt noch weiter hinaus nach F dur, wo der Verkündigungssatz in erhöhter Feierlichkeit, unter den Pulsen der Pizzikato-Bässe wiederkehrt und abermals die Tiefe weckt. Mit Macht stellt sich nochmals das Orchester auf der Dominante fest, um gleich wieder geheimnissvoll leise einzuladen, — wohin? —

„Zum Ritt in's alte romantische Land!"

— so klingt der Ausgang. Jene Sechszehntel der Bläser oben locken, abwechselnd in den Flöten und Oboen und in den Geigen,

und verzögern sich und säumen; es klingt das hohe e märchenhaft und weit hinaus, man könnte träumerisch aufblicken, wie zur Morgensonne, die hoch oben durch das grüne Netz der Wipfel und Zweige des Waldes hereinblitzert.

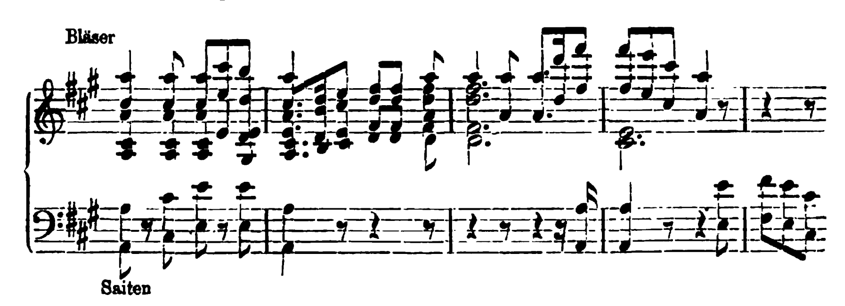
Wir wollen nicht unbemerkt lassen, dass schon in der Introduktion sich Doppelchörigkeit zwischen Bläsern und Saiten deutlich gezeichnet hat.

Jener Wechselschlag des e verdichtet sich nun zu punktirter Achtelbewegung und führt damit in den ersten Satz, Vivace, ein. Der Hauptsatz tritt auf, voll anmuthiger Lebendigkeit, voller Lust und Wärme, ein eigen Gemisch von zuckender Regsamkeit und weicher Ruhe,

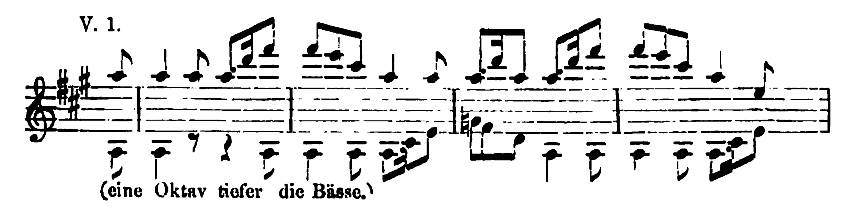


nur von Bläsern intonirt, oben die Flöte allein an der Melodie, unten die A-Hörner ihren Grundton in Oktaven aushallend, in der Mitte die Oboen auf e—e feststehend; Klarinetten und Fagotte füllen, bewegen sich dann im Gegensatze gegen die Melodie, dann mit ihr, — fernere vier Takte vollenden den Satz, dem man so, wie wir ihn bis hierher angesehn, einen durchaus ländlichen hirtenartigen, nur höchst erregten Karakter beilegen müsste.

Allein wir haben nur die Hälfte beachtet. Der ganze Chor der Saiten steht, ungeduldig einzutreten, zur Seite. Er schlägt an, — dreimal, setzt zum Schluss an, sucht in den zweiten Theil des Satzes einzudringen (Takt 9 u. s. w.),



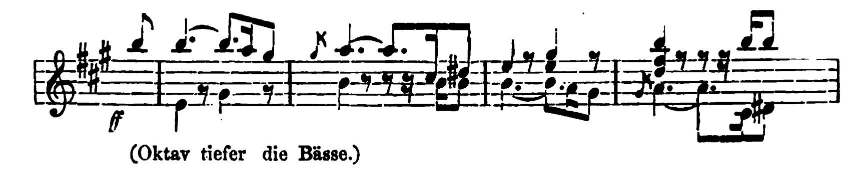
bemächtigt sich übermüthig des Schlusses und braust nun siegreich hinauf, den Satz in ungebändigter Kraft mit wilden Trompeten und Pauken in fieberhafter Erregung zu wiederholen und im kühnen Ringerspiel der Stimmen



mit immer losgebundener anstürmenden Bässen fortzuführen in weite Ferne, nach H, nach Gis, nach Cis, nach Es, nach E, wo der Satz auf cis und h stutzt und stockt, wie ein scheues Ross – und wo dann Klarinetten, Oboen, Fagotte, wieder unter Gegensetzung des Saitenchors, sanft, aber kriegerisch muthig, den Seitensatz einführen.

Das ist kein idyllisch Bild, wie dem ersten und einseitigen Hinblick scheinen konnte. Das ist ein aufgeregteres Leben, — man könnte, wär' der Phantasie freier Lauf gegönnt — und warum wär' er's nicht im Reiche der Poesie? der Dichter hat sein Wort verloren, wenn es nicht die Phantasie des Hörers weckt und zu sich emporzieht! — man könnte sich das Leben eines Volks denken, im Schooss erregender Natur ein reiches, vielerwecktes Dasein geniessend in leichter Müh' und schäumender Lust, ein Volk in Thälern und Rebenhügeln, des Rosses froh und der Waffen, dem Kampf und Krieg ein Spiel ist; einst hatten die Mauren in Spanien ein solch Leben geführt. Ob Beethoven davon gewusst? — Belesen war er in Geschichte und Poesie; — ob er daran, oder an Verwandtes gedacht? — wer weiss es? — Mitgetheilt hat er nichts darüber; aber das beweiset bei seiner Wortkargheit nichts dagegen; wie unzutreffend seine Mittheilungen sogar waren, haben wir bereits gesehn.

Indess — das alles ist nur ein Traum; wer wollte davon einen Buchstaben beweisen? Aber wild genug und fremd genug wirft sich eben hier der Seitensatz aus seinem E dur in das bleiche C dur hinab und stockt wieder und abermals, und wird still, fast stumm. Und nun hebt auf dem haltlosen dis-fis-a-c ein Treiben und Wehn des Orchesters an, aus dem leisesten immer schwellender, die Melodie aus dem Hauptsatze motivirt, die Bässe immer drängender, bis sie unter dem schallenden Ruf des Orchesters mächtig von der Höhe zur Tiefe walten, und nach zweimaligem Zurückschauern der Schlusssatz sich

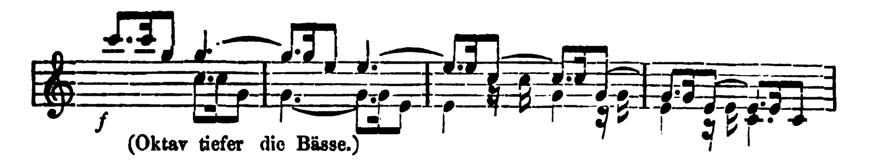


(Oktav tiefer die Bässe.)

siegreich aufgestellt.

Schon die Ueberführung zur Wiederholung dieses ersten Theils

und dann in den zweiten Theil ist wildtrotzig. In diesem zweiten Theile sind wir wieder nach C entrückt, der Bass knüpft in der Tiefe ganz heimlich am Grundgedanken (Hauptsatz) an und tanzt wie zum Waffentanze weit, durch zwei Oktaven, hinauf und wieder hinab; ihm folgt bald, nachahmend und begegnend, die erste Violin; der schliesst sich die zweite mit der Bratsche an, der die Oboe, die Klarinette mit dem Fagott, es ist wie ein fressendes Steppenfeuer der Kriegslust, das sich durch die Lager weckend verbreitet und den alten Satz der pochenden Bässe, jetzt in Ober- und Unterstimmen vertheilt,



wiederbringt, durch einen Nachruf wie Waffengeklirr zu sechstaktigem Prachtrhythmus ausgebreitet und auf der Dominante wiederholt. —

Es ist unthunlich, den Satz weiter zu verfolgen, der zu immer heisserm Kampfesdrang entbrennt und im dritten Theil zwar den Hauptsatz zurückbringt, — aber wie verwildert über den wühlenden Bässen und dem Einschrei der Bläser. Auch hier und bei dem unablässig aus der Tiefe emporwühlenden Anhang müssen wir das Nähere der Nachlese des Theilnehmenden überlassen.

So viel ist gewiss. Aus dem Kern des Hauptsatzes hat sich ein Leben entfaltet, das zuerst leicht, luftig, lieblich idyllisch begann, dann sich energischer, kämpfend erhob, streitsüchtig bis zum Ingrimm entzündete, selbst seinen Grundgedanken bei der Rückkehr dazu mit kriegerischem Ungestüm durchglühte und triumphirend für jetzt abschliesst.

Nun: dem Dichter ist ungemäss, im Abstrakten zu leben, er weiss nichts von einem Dinge, das man „Idyll, Lust, Streit" nennt; er schaut das Leben, das heisst: Wesen, die vor seinem Geistesauge leben, die er in's Leben gerufen. Wollen wir ihn im Geist und in der Wahrheit verstehn, nicht blos die Vokabeln und Konstruktionen in den Kopf pfropfen: so müssen wir dem Anblick des Lebens nachtrachten, das er vor Augen gehabt. Wir müssen Zug um Zug dies Leben anschaun und aus seinen einzelnen Momenten seinen Begriff, der alle jene Momente zu Einem vernunftgemässen

Ganzen, zu einem wahrhaftigen geistigen Dasein zusammenschmilzt, erfassen.

Es giebt eine andre Betrachtungsweise, die sich an dem Spiel der Formen genügen lässt, — wir haben ihrer schon gedacht. Sie ist in ihrem Bereiche so begründet, wie Anatomie, Osteologie organische Chemie; aber an das Leben des Kunstwerks reicht sie nicht. Vielmehr ist ihr mit andern materialistischen Anschauungen das gemein, dass sie unversehens sich selber zum Besten zu haben scheint, besonders einem Beethoven gegenüber. Denn wenn man dieses Spiel der Formen für das Wesen nimmt, was kommt im Grunde dann darauf an, dass der Spieler diesmal gerade diese Formen gefangballt hat? wer wird den Umschüttelungen eines Kaleidoskops nachgrübeln und nachrechnen? und warum hat Beethoven so garstig gespielt, wie z. B. S. 59 bis 61, wo er das Bassmotiv



gar nicht los werden kann? Karl Maria von Weber (man sehe seine Schriften) hat schon darüber gespöttelt, weil er es nicht hat begreifen können, und gleich nach den ersten Aufführungen der Symphonie hat man über sie berichtet: „Nun haben die Extravaganzen dieses Genie's das Non plus ultra erreicht, und Beethoven ist nun ganz reif für das Irrenhaus*).“ Diese Leute spielen und

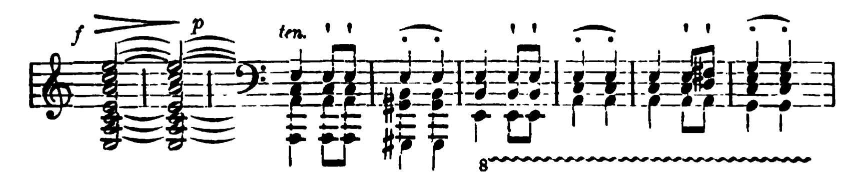
*) „O diese armen Leute! (sagt Schindler) Hätten sich nur nicht auch Männer von Fach unter ihnen befunden, die Alles hervorsuchten, um Beethoven zu kränken, selbst mit Gewalt den Parnass erklimmen wollten, und kaum einige Stufen erstiegen, den Schwindel bekamen, und rücklings herunterfielen. Einer jener Selbstirren bückte und beugte sich nach einem solchen Falle bis in den Staub vor Beethoven, bittend, ihm wieder emporzuhelfen, wozu es aber schon zu spät war. Herr K. Maria v. Weber war es, der nach dem Durchfall seiner Oper „Euryanthe“ (1824) die Partitur dieses Werkes in tiefster Devotion Beethoven mit der Bitte vorlegte, er möge nach seinem Gutdünken Aenderungen darin vornehmen, er unterwerfe sich hierbei ganz seiner Meinung. Beethoven, wohl wissend, welch' bittere Rezensionen Herr v. Weber von Prag aus über einige seiner Werke in deutsche Journale sandte, empfing ihn auf's freundlichste, und erklärte sich, nachdem er Einsicht in die Partitur genommen, in meinem Beisein gegen ihn, dass er dieses Ansuchen vor der Aufführung seiner Oper hätte machen sollen, ausser Herr v. Weber wolle damit eine solche Reform vornehmen, wie er (Beethoven) es mit seinem Fidelio gethan.“

zerren an einem Buche herum, das sie nicht lesen können, sie verstehn die Sprache nicht und merken nur, dass das Buchstaben sind, die sie vor sich haben. Das genügt ihnen, um zu urtheilen.

Wir andern, Künstler und Freunde, trachten dem Leben nach, ringen dem Geist in Kunst und Kunstwerk nach, folgen Schritt für Schritt, Punkt für Punkt der Spur des schaffenden Geistes, damit wir, nicht was uns zufällig beigekommen, sondern was er gewollt, aussagen und erhärten mögen. Und irrten wir auch da und dort und oft: dennoch ist nicht zu verzweifeln daran, dass der Geist des Menschen zu fassen vermöge, was der Menschengeist geschaffen. —

Nun kommt der zweite Satz der Symphonie, jenes weltberühmte Allegretto, das selbst den Franzosen einst so imponirte, dass sie es in ihren Konservatorien-Konzerten der D dur-Symphonie einsetzten, weil sie es „bedeutender“ fanden, als die liebliche Ruhe in A dur. Die Nase des Belvedere-Apollo im Antlitz der Anadyomene!

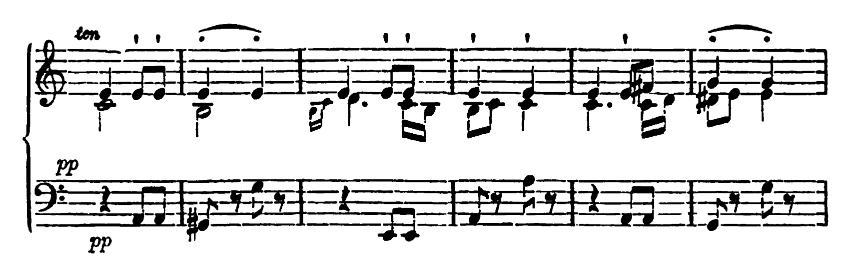
Wundersam wird der Eintritt des Allegretto durch einen vorerst ohne alle Folge bleibenden schwanken Quartsextakkord der Bläser angekündigt; es ist wie ein „Hört!“, das uns auffordert, mit gespanntem Sinn dem nun Kommenden zu folgen, das in dies Hört!



hineintritt. In Abschnitten von 8 und 8 Takten, deren jeden eine Viertelpause abschliesst, in unabänderlichem Rhythmus entwickelt sich dieser Satz in dreimal acht Takten (derselbe ist zweitheiliger Liedsatz mit Wiederholung des zweiten Theils), ein feierlicher Aufzug, trüb durch die tiefe Lage, durch die Unbeweglichkeit oder Kaumbeweglichkeit der Oberstimme, durch den Klang (Bratschen, Violoncelle, Bässe), durch die Gebundenheit der Stimmen. Es ist wie ein Aufzug gefesselter, in Trauerschleier gehüllter Gestalten. Dies ist das Thema*).

*) Es gehört einer früheren Zeit an und findet sich zwischen Arbeiten zum 2. und 3. Satze des Quartetts in C dur, Op. 59. Das Thema entstand also etwa 6 Jahre vor der Komposition des Symphoniesatzes.

Es wiederholt sich. Aber die Melodie (wenn dies e ee | e e so heissen darf) tritt eine Oktav höher in der zweiten Violin an, die zweite Stimme des Thema's, dieses c cc | H H, verwandelt sich



in einen rührenden Klagesang (Violoncell und Bratsche), der den letzten Athem in langen Seufzern voll Leid und Sehnsucht aus der Brust zieht; der Bass ragt in dumpfen, stetig gemessenen Pulsen halb trüb, halb bedrohlich hinein*)

Zum drittenmal kehrt das Thema in der ersten Violin, abermals eine Oktave höher, wieder, die zweite Violin, zarter als zuvor die beiden vereinten Instrumente, wiederholt die Klage, dazu gesellen sich mit eingreifender Achtelbewegung Violoncell und Bratsche, und der Bass tritt mit weiten Schritten und zutreffenden Accenten überragend heran. Schon bei dem dritten Abschnitt (Wiederholung des zweiten Theils) melden sich Bläser in kurzen Ansätzen und nun tritt mit voller Macht das ganze Orchester an zur vierten Durchführung dieser unablässigen Klage, die Alles, Leidtragende und Umstehende, in den Durst ihres Leids hineinzuschlürfen droht; die Bläser haben das Thema, die erste Violin hoch oben in den schärfsten Tönen und scharfen Zügen die Melodie, die untern Saiten wogen in dreifacher harmonischer Figurirung, Trompeten und Pauken haben gewaltig hineingeschlagen. Nun mildert sich der Gesang, rührend schliesst die erste Violin, allein von allen Saiten, zu Bläserakkorden.

**) Die Bezeichnung des Satzes als „Allegretto“ darf nicht zu überhastetem Vortrag verleiten. Beethoven hat, so oft er diese Symphonie dirigirte, für den zweiten Satz, wie Schindler berichtet, nur eine mässige Bewegung nahe dem Andante-Tempo zugelassen, und darin ist ihm L. Spohr, der den ersten Aufführungen unter Beethovens Leitung mitwirkend beigewohnt, gefolgt, indem das von ihm genommene Tempo nach dem Mälzelschen Metronom „♩ = 72“ war. Die 1831 bei Haslinger erschienene Partitur hat die (schnellste) Bezeichnung M. M. ♩ = 88. Dieselbe rührt sicher nicht von Beethoven her. (Nottebohm, Beethoveniana S. 21 flgde.)

Was ist hier Gegenstand der Klage gewesen? — Ist ein Held gefallen? oder was haben wir uns sonst vorzustellen? —

Vor allem, wenn hier so oft von Kampf und jetzt von Traueraufzug zu reden gewesen, welch' ein ganz anderer Sinn und Klang hier, gegen das, was wir einst in jener Heldensymphonie vernommen! Wie Süd und Nord, wie Kinder des Morgenlands und Abendlands, wie die bunten Abenteurer des Mittelalters mit dem Gemisch von Stahl und weichen persischen Binden, Reiherbüschen und Blumen gegen das strenge, bleiche Römergesicht des letzten der Imperatoren! Auch hätt' es sich nicht geziemt, zweimal eine Eroica zu schreiben, so wenig, wie zweimal eine Pastorale*).

*) Dies ist nichts weniger, als ein willkürlicher Einfall. Ausserdem, dass irgend ein ästhetisirender Freibeuter von Buchhändler oder Klaviermeister der Sonate Op. 28 den Spitznamen „Sonate pastorale“ angehängt hat, ist auch richtig der siebenten Symphonie zugemuthet worden, eine zweite Pastoral-Symphonie zu sein. Welch eine enge Vorstellung von Beethoven, dass er in grossen Schöpfungen zwei- oder dreimal auf denselben Gedanken zurückgekommen sei!

Diesmal ist der Urheber sogar ein ganz achtungswerther Kunstfreund, kein geringerer als Lenz. Er hat sogar 1855 Schindler über den Einfall befragt, der ihm etwas brüsk antwortete: „Ihre Frage, die siebente Symphonie betreffend, die man für eine zweite Pastoral-Symphonie nehmen soll, kann ich nicht beantworten, weil es ein eklatanter Unsinn ist, sie dafür zu halten. Ich höre sie zum ersten Mal.“ Dies ist eine Abfertigung, keine Widerlegung; eine Abfertigung übrigens, zu der Schindler vollkommen berechtigt war, da das Missverständniss und der rein dilettantische Standpunkt gar zu bloss lag und der Mann von Beruf nicht Zeit haben kann, sich auf jeden Einfall eines Sachfremden einzulassen.

Auch wir wollen nicht auf Widerlegung ausgehn; das einzelne Missverständniss oder seine Beseitigung sind nicht die Hauptsache, sondern die Aufdeckung des Ursprungs dieses und vieler anderer Missgriffe, das ist die Hauptsache.

Der Ursprung aber ist kein andrer, als diese Selbstgenügsamkeit, vom rein dilettantischen Standpunkt aus über Dinge entscheiden zu wollen, die den Höchstbegabten, z. B. einem Beethoven oder einem Winckelmann, die Arbeit eines ganzen Lebens abgefordert haben. Diese Selbstgenügsamkeit stützt sich hier auf das Bewusstsein wirklicher, vielleicht langgehegter Liebe, und auf die Wahrnehmung, dass viele Männer vom Fach (die Techniker und Pedanten) dem Verständniss des eigentlichen Inhalts gar fern stehn. Allein die Schwäche des Einen beweist noch nicht die Kraft des Andern; und die Liebe mag wohl bisweilen zur eindringenden Erkenntniss reizen, sie ist aber noch nicht Erkenntniss, für sich ist sie, nach altem Sprüchwort, blind. Erkenntniss fordert helle Augen und unablässiges Betrachten von allen Seiten und Eindringen in alle Tiefen, die Arbeit eines ganzen Lebens. Ohnedem ist kein Urtheil, keine haltbare Auffassung möglich, sondern nur Nachsprechen oder Zusammentragen, oder das Willkürspiel mit einzelnen Einfällen. Es zeugt für die Jugendlich-

Der Tod eines Helden ist es nicht, der hier im Gesange gefeiert wird; eher haben wir die Aufführung hoher Gefangner uns vorzustellen. Denn nun ertönt milder, in A dur, von Trost, von Versöhnung überfliessender Gesang, — unter dem gleichwohl jene Pulse des Basses, wenn auch gesänftigt, fort und fort mahnen und treiben. Zuerst ist es vollquellender sanfter Chorgesang, dann sind es die herzigen Stimmen von Klarinette und Waldhorn, denen andre nach-

---

keit der Musikliteratur, dass diese Wahrheiten überall anerkannt sind, nur nicht im Gebiete der Musik; der erste beste Philologe, Jurist, jeder fühlt sich hier mitberechtigt und berufen.

Herr von Lenz nun hat ganz sicherlich Empfänglichkeit, dauernde Liebe, einen Geist, der fähig ist, Beethovens Grösse zu erkennen. Allein jenes beharrliche Eindringen in alle Tiefen, jenes Zusammenbringen und Festhalten aller Momente der Erkenntniss, — das wahre Kunststudium, das war nicht seines Berufs. Er freut sich des einzelnen Blicks, des einzelnen Erkennens; darauf fusst er, und von da — phantasirt er weiter, von da giebt er nicht mehr Beethoven, sondern nur sich Gehör. Das aber ist der ächt dilettantische Standpunkt.

So hier. Für ihn ist das Thema des ersten Satzes entscheidend gewesen — und geblieben, an dem wir auch S. 243 den „durchaus ländlichen, hirtenartigen (nur höchst erregten) Karakter" erkannt haben; Lenz bezeichnet die „Idee des Dichters . . . . . als eine pastorale, liebt man nicht das Wort, als eine idyllische." Das Wort — war es nicht, gegen das Schindler in Harnisch gerathen war, und ein andres, synonymes Wort macht die Auffassung nicht haltbarer. Auf jenem ersten Gedanken fasst nun Lenz Fuss, daran hält er unverbrüchlich fest und bildet ihn zu einer ganzen Reihe von Vorstellungen aus, nach seinem Wohlgefallen. Dann biegt und dreht und wendet er die ganze Symphonie hin und her, dass sie doch endlich um jeden Preis in diese Reihe von Vorstellungen passe, wenn auch alle Glieder ächzen und dawider schrein. Da findet er denn schon in der Einleitung nach der Oboe (die „das Orchester wie an einem Fädchen über der Idee des Dichters" hält) ein zweites Instrument „mit pastoralem Karakter" (armes Wort für die vielseitige Klarinette!), empfindet „ahnungsvollen Schauer, zu dem die Grösse der Natur die Menschenseele verzückt . . . Wir stehen in einem Hain, vor dem die Sonne aufgeht, die Nebelschleier der Morgenstunde in seine heiligen Schatten zurückdrängend, unter Bäumen, die an's Licht streben, wie die mächtigen Terzengänge des Orchesters, die uns weiter hinaufführen." Im Vivace „erwacht die Geschäftigkeit des Dorfs." Im Allegretto findet sich „das elegische Moment, der Hintergrund des Schicksals, es wäre die Ueberschrift

Namen nennen dich nicht,
Dich bilden Griffel und Pinsel
Sterblicher Künstler nicht nach!

anwendbar gewesen . . . . In der Ideenverbindung des Ganzen ist dieses zarte Gewebe wie ein endlicher über die zürnenden Mächte errungener, in Er-

folgen; denn auch dieser Satz dehnt sich weiter aus — unter anderm nach C dur gewendet — als wir hier auseinandersetzen dürfen, so wenig, als der Wiederkehr des Hauptsatzes in neuer Gestalt folgen, die in ein Fugato übergeht, dem jene friedenbringende Gegenstrophe anschliesst.

Der Trauerchor verklingt. Wie er verklingt, wie über dem Pizzikato der Saiten — „unsere Harfen hingen wir an die Weiden,

innerungen ernster Kirchengang des geprüften Paares, über welches das Schicksal seine Knoten schlang. Wie der Zweig einer Trauerweide am Grabmale des ländlichen Friedhofs einen theuren Namen verdeckt, so schwankt zögernd die Triolenfigur des Maggiore in diese Trauer hinüber. Mit Rückblicken auf die verdorrten Blumen des Lebens" — das getraute Paar scheint etwas gealtert — „in tröstender Voraussicht der noch gebliebenen Hoffnungen sehen diese Töne den Zuhörer mit dem Augenpaar an, aus dem die Weltseele ihm zulächelt." — „Was das Band der Kirche dem Schicksal abzuringen vermocht, feiert in dem lebensfrohen Scherzo die Dorfjugend im Tanz . . . . Das junge Paar in die Mitte nehmend, tritt der Hochzeitszug in D dur auf, seine Bläser an der Spitze macht er die Runde im Ballsaal der beglückenden Tenne . . . . recht bäuerlich stolpern die Bässe über ihre eignen Füsse. . . . . Aber schon steht die feuchte Mondsichel über dem dunkeln Walde, mahnt auf dem Grunde des Sees" (es ist das Horn mit in Fis-G oder Gis-A gemeint) „die Unke. . . . . Der Schlusssatz hat die Bedeutung, welche ungebändigte Freudigkeit im Leben behauptet." —

Es ist zum Glück nicht unsers Berufes, in diese Juristenpoesie (gerade den lebhaftern und schöngeistig angeregten Köpfen keimt und spriesst dergleichen bekanntlich öfter zwischen den modrigen Aktenstössen, die nicht befriedigen wollen) tiefer hineinzuschauen, um das urwäldliche Durcheinander von Vorstellungen und Gedanken zu lichten. Wir haben es nur mit Beethoven zu thun, und der hat sich von der Geschäftigkeit des Dorfs, von errungenen Kirchengängen und Trauungen, von der Trauerweide seines süsströstenden Trios, vom Zulächeln der Weltseele, von der Tenne und Unke nicht ein Wort träumen lassen. Auch handelt es sich gar nicht um diese Lenzischen Eröffnungen, sie sind nur ein gelegnes Beispiel für alle diese Willkürlichkeiten poetisirender Auslegung, die den Einblick verwirren und redliche Verständigung durch die äusserliche Aehnlichkeit verdächtigen. Auf einem Gebiete, wo statt direkter Beweisführung so oft nur Induktion und Wahrscheinlichkeitsbeweis möglich sind, ist solche Willkür verwirrender und nachtheiliger, als sonst wo.

Herr von Lenz musste vor andern wissen, dass man, um zu urtheilen, die Akten vollständig vor Augen haben müsse. Nicht der einzelne Satz entscheidet, sondern er im Zusammenhange mit allen andern. Fasste er also den Gedanken, die Symphonie sei vielleicht ein Pastorale und der erste Satz die Geschäftigkeit des Dorfs, so musste er bei jedem Schritte ganz aufrichtig, ohne Vorurtheil oder Vorliebe für den ersten Einfall fragen: was bedeutet das? wie verhält sich das zur Voraussetzung? Aber das hätt' ihn zu immer tiefer reichenden Fragen, auf das Urwesen der Musik und aller Kunst geführt, — und dann wär' er vielleicht nicht Dilettant geblieben.

die darinnen sind" — der Gesang durch die Gruppen der Bläser irrt, der Flöten und einer Oboe, dann der Klarinetten mit einer Oboe als Mittel, der Fagotte mit den Hörnern, — und so ferner, bis jenes anfängliche „Hört!!" das Ganze cyklisch schliesst: das ist eine der tiefbedeutendsten und zugleich reizvollsten Tonbildungen, die je geschaffen worden. Wie Alle sich betheiligt, in allen die Flamme des Leids und Mitgefühls entbrannt war, so erlischt sie gleichsam Funke für Funke. Die Stille der Nacht, aus der der Zug langsam hervorgetreten war, hat ihn in sich zurückgenommen.

War, was wir schüchtern und ganz ungewiss und unbestätigt zu enträthseln — nein, zu errathen gewagt, kein ganz leerer Traum: so wissen wir, dass diese Klage Erhörung, diese Trauer Beschwichtigung und Frieden gefunden.

Hoch auf jubelt nun der dritte Satz, Presto, und tanzt dahin, wie Naturkinder sich freuen, ungebunden, wild und sanft, wie das heisse Blut des Südländers eben aufgährt oder leichter die Adern durchströmt. Denn südlich durchaus ist diese Lust mit ihrem Aufjauchzen und ihrer Kindsfreudigkeit und dieser wilden Unstätheit, die in F dur antritt und den Theilschluss nach A dur hinüberwirft, so heftig in den zweiten Theil hineinreisst und sich dann, wie zwitschernde Vöglein in den Zweigen, hoch oben wiegt und die Tiefe vom Wiederhall dunkel erdröhnen lässt — wer vermöchte sie zu zählen und alle zu verdeutschen, diese Spiele der Lust!

Aus dem Thema heraus



wird am Schlusse das erste Motiv vier-, fünfmal mit Kraft gesetzt — und nun liegen alle Saiten auf A und der Schall mindert sich, nur die Violinen ziehen hoch und still die Oktave $\bar{a}$ - $\bar{\bar{a}}$ hinaus und ein ganz neuer Satz, mässiger, nicht blos dem Tempo (Presto meno assai, der Metronom stellt das Verhältniss auf 80 : 116), sondern auch der rhythmischen Gestaltung nach,



ertönt unter den deckenden Geigen wie von fern herüber, ganz anders geartet wie der Hauptsatz, ja sogar ohne innere musikalische Motivirung oder Beziehung, aus Klarinetten, Hörnern und Fagotten in D dur, ein durchaus andres Element.

Dürfte man nur jenem Traum — denn wer kann beweisen? — von maurischem Leben in der Halbinsel nachhängen, jenem bunten Leben, wie der eiserne Cid es noch gesehn und der Jugendheld Musa gelebt, wenn er sich in seinem Zelt Gefangene vorführen liess und die Zitternden mild begnadigte: dürfte man Glauben dafür hoffen, so wären das die Feldklänge der über die fernen Hügel friedlich heimkehrenden Nordlandskrieger*). Denn Frieden ist! die verhallenden tiefen Hörner unter dem Friedenslied der sanften Bläser und unter dem „Weit, weit hinaus“ der ziehenden Geigen verkünden's, und der Feierklang des ganzen Instrumentenchors unter hellem Trompetenklang und dem rastlosen Donner der Pauken bestätigt es.

Wie das sich herrlich hinausführt, wie dann im Finale**) das

---

*) Höchst bemerkenswerth bestätigt diese Auffassung ein gewisser E. Speyer, Sohn des bekannten Mitarbeiters der Allg. Mus. Zeitung, in einem Briefe an Thayer vom 14/2. 1876. „Mein Vater machte bei einem Besuche in Wien im Jahre 1832 die Bekanntschaft des Abbé Stadler, welcher ihm mittheilte, das Thema des Trios der siebenten Symphonie (des oben abgedruckten in D dur) sei nichts mehr und nichts weniger als ein niederösterreichischer Wallfahrtsgesang, welchen der Abbé selbst häufig singen gehört habe.“ (Thayer, III, S. 191.)

**) Das Thema des viertes Satzes ward erst nach mancherlei Ansätzen gefunden. Die Skizzen im sogenannten Petterschen Buche zeigen zunächst folgendes Hauptthema:



Südvolk in bacchischem Taumel das Spiel seines buntschillernden Lebens weiter spielt in unerschöpflicher, unermüdlicher Lust, soll nicht weiter erzählt werden. Es bedarf dessen nicht.

Trübe Zeit.

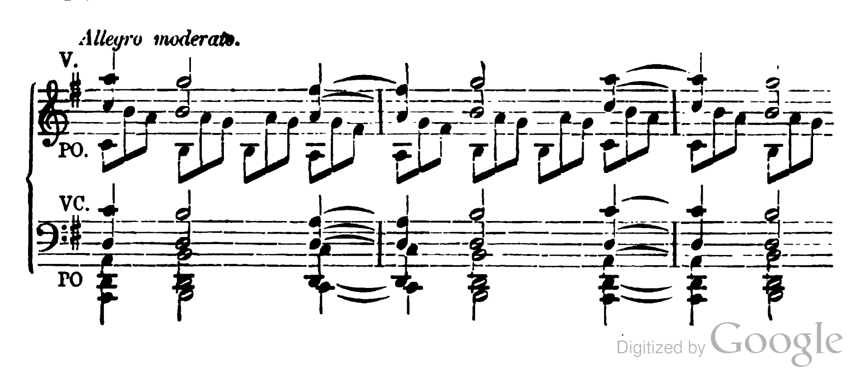
Wir stehen noch immer vor einer wirbelnden Springflut bedeutender Tonwerke. Im Jahre 1812 waren zwei Symphonien entstanden, die aus A dur und aus F dur. Jene trat Ende 1813, diese Anfang 1814 an die Oeffentlichkeit; beide bildeten im Verein mit der Schlacht- und Siegessymphonie und dem „glorreichen Augenblik" die Hauptgaben, mit welchen die Kunst die festliche, musenholde Stimmung der Befreiungs- und Kongressjahre in Wien erhöhte. Aber kurz vorher und nachher, zum Theil gleichzeitig, gestaltete sich manches andere bedeutende Werk.

Gehen wir zunächst zurück in das Jahr 1811. Im März desselben offenbarte Beethoven, genau zu der Zeit, wo Noth und Sorge sein materielles Dasein bedrängten (das Finanzpatent!), die brausende Lebensfülle seines Innern, indem er das

Trio für Klavier, Violine et Violoncell, Op. 97,

schuf, den erklärten Liebling aller Trio spielenden Musiker, ihnen schon als wahre Musterarbeit vor andern werth, funkelnd von Lust und Genuss, breit und behaglich, wie die Tafel des Reichen.

Der ganze erste Satz ist voll unerschöpflicher Lebenslust, die sich bald behaglich auf breiten Klängen der Bogeninstrumente wiegt,



umspielt von den Spritzwellen des jugendfrohen Piano, bald kindlich sanft sich heranschmeichelt (Seitensatz), bald übermüthig aufbraust. Es ist ein Behagen des Gestaltens und Gelingens aus diesem Satze fühlbar, das recht klar macht, wie wohl dem Meister in diesem reinen Musik-Element gewesen. Je tiefer er anderswo in die dunkeln Gründe des menschlichen Gemüths eingedrungen und je kühner er, Allen voran und von Niemand erreicht, in die Sphäre des bewussten Geistes vorgedrungen, desto erquicklicher war ihm, das fühlen wir diesem Trio an, Rückkehr zum reinen Element der Töne. Er badete sich darin gesund nach der zehrenden Arbeit des Gedankens.

In gleichem Sinne folgt das Scherzo, wieder ein Muster sogenannter thematischer Arbeit, nämlich der Ausführung und Umgestaltung der Sätze. Das blickt so glücklich hinaus, voll Freudigkeit und voll Rührung über all das Glück, das uns gespendet! das wandert so keck und so weit in das Leben hinaus! und das Leben, es ist so weit und schön!

Wirklich? — Wäre nur das Gespenst des sterbenden Ohres nicht!

In all' die Lust und Freudigkeit kriecht das Trio, tief am Boden geduckt, aus dem Dunkel, in Dunkel gehüllt, grüblerisch nagend hervor,



der heimliche Gedanke bemeistert sich (es ist vierstimmige Nachahmung, alla Fuga) aller Stimmen, brustbeklemmend.

Das Gewebe wird durchgerissen! ein muthvoller Satz, an den Hauptsatz anklingend, reisst sich hervor, in Des dur, nicht ohne peinlichen Beiklang. Wieder kriecht jenes Grübeln heran, und wieder bricht der Lichtstrahl des Muthes durch, diesmal im funkelnden E dur. Zum drittenmal breitet sich die Verfinsterung weithin aus und wird in B dur durchbrochen.

Der Hauptsatz kehrt wieder, aber der grüblerische Gedanke

will nicht ablassen. Zuletzt siegt doch die Lebenslust, die das Ganze geschaffen.

Und nun ist der Geist des Dichters mit sich allein, schaut nieder auf all' diese Stürme und Abgründe, hoch über Lust und Leid des Lebens erhoben. Das Andante ist erhaben und ruhig, wie die Sternennacht, still wie ein Gebet, das, ohne Wünsche, blos Hinschauen ist auf das Ewige, in das einzugehn der Geist als letztes Verlangen denkt. Der Musiker Beethoven hat „Variationen" auf dies „Thema" folgen lassen. Jede ist edel und grosssinnig, jede tief empfunden und in treuester Widmung ausgeführt, wie nur Beethoven vermocht, keiner ausser ihm. Aber keine reicht an das Thema; denn das war und bleibt unmöglich, so wenig Fackeln und Kerzen und flackerndes Gas die Sternennacht und den mild heraufziehenden Mond überdichten können.

Die Kenner nennen das Ausführung und sprechen vom Gleichgewicht der vier Theile; denn nach dem Andante folgt noch das Rondo-Finale, aus dem Frösteln der ersten Frühe nach jener Sternennacht glanzvoll emporsteigend wie der sonnerwärmtere Morgen.

O Nachtgebet! in dir ruhte Beethovens Seele.

Dieses Trio ist das letzte, das Beethoven öffentlich vorgetragen. Es geschah am 11. April 1814 im Verein mit Schuppanzigh und Linke im Saal zum römischen Kaiser und bald nachher noch einmal in einer Matinée im Prater. Das war das letztemal, dass er öffentlich gespielt; sein weit vorgeschrittenes Taubwerden machte öffentliche Ausführung allzubedenklich. Nur als Begleiter seiner Lieder haben ihn seitdem weitere Kreise noch am Klaviere gesehen. So am 25. Januar 1815, wo er in der Hofburg vor den Monarchen des Kongresses dem Sänger Wild seine „Adelaide" begleitete, und zum letzten Mal, wie es scheint, am 20. April 1816, als sich dieser Sänger in der Wohnung eines Kunstfreundes mit dem Vortrage der „Adelaide" und des Liedes „an die Hoffnung" verabschiedete.

Spohr, der Beethoven bei einer Probe des Trios, die in des Komponisten Wohnung stattfand, hörte, schreibt von seinem damaligen Spiel: „Ein Genuss war's nicht, denn erstens stimmte das Pianoforte sehr schlecht, was Beethoven wenig bekümmerte, da er ohnehin nichts davon hörte, und zweitens war von der früher so bewunderten Virtuosität des Künstlers in Folge seiner Taubheit fast gar nichts übrig geblieben. Im Forte schlug der arme Taube so darauf, dass die Saiten klirrten, und im Piano spielte er wieder so zart, dass ganze Tongruppen ausblieben, so dass man das Ver-

ständniss verlor, wenn man nicht zugleich in die Klavierstimme blicken konnte.“ Aehnlich berichtet Moscheles nach dem Konzert vom 11. April. „Sein Spiel, den Geist abgerechnet, befriedigte mich weniger, weil es keine Reinheit und Präcision hat; doch bemerkte ich viele Spuren eines grossen Spieles, welches ich in seinen Kompositionen schon längst erkannt hatte.“ Ohne Zweifel entsprach der Eindruck, den beide Berichterstatter hatten, der Wirklichkeit. Indessen mag es zwischendurch immer noch Momente gegeben haben, in denen Beethovens Gehörthätigkeit wieder geweckter und schärfer erschien. Denn es steht fest, dass man im engern Kreise die Abnahme des Gehörs seinem Spiel in den Jahren 1816 und 1817 weniger anmerkte und er im Stande war, den später als Lehrer der Technik vielbethätigten Pianisten Karl Czerny, der drei Winter hindurch einen Kreis von Künstlern und Kunstfreunden zum Vortrag Beethovenscher Sachen um sich versammelte, mit Rath und Anleitung zu unterstützen. Zum letztenmal geschah es 1819 mit der Sonate Op. 106. Da muss er also noch Czerny's Spiel scharf genug gehört haben, um ihm Winke zu ertheilen.

Ueber einen Fall aus dem Jahre 1816 erzählt Czerny selbst. Letzterer wirkte in einem von Schuppanzigh nach der Auflösung des Rasumowskyschen Quartetts veranstalteten Abschiedskonzerte mit, welches lauter Werke von Beethoven brachte, indem er in dem Quintett für Blasinstrumente und Klavier Op. 20 die Klavierstimme spielte. „Ich erlaubte mir,“ schreibt er, „im jugendlichen Leichtsinn manche Aenderungen — Erschwerung der Passagen, Benützung der höheren Oktaven u. s. w. — Beethoven warf es mir mit Recht in Gegenwart des Schuppanzigh, Linke und der andren Begleitenden mit Strenge vor. Den andren Tag erhielt ich von ihm folgenden Brief, den ich hier genau nach dem mir vorliegenden Original abschreibe.

Lieber Czerny!

Heute kann ich Sie nicht sehen, morgen werde ich selbst zu Ihnen kommen, um mit Ihnen zu sprechen. Ich platzte gestern so heraus, es war mir sehr leid, als es geschehen war, allein das müssen Sie einem Autor verzeihen, der sein Werk lieber gehört hätte, grade, wie es geschrieben, so schön Sie auch übrigens spielten. — Ich werde das aber schon bei der Violoncell-Sonate laut wieder gut machen.

Seien Sie überzeugt, dass ich als Künstler das grösste Wohlwollen für Sie hege, und mich bemühen werde, Ihnen immer zu bezeugen.

Ihr

wahrer Freund Beethoven."

Aber jener Wirkenskreis des Musikers, das öffentliche Spiel, war ihm von nun an verschlossen. —

Von dem Trio, dem vollen Ausdruck des begabtesten, zu voller Lebenslust gestimmten Gemüths, dem selbst das furchtbare Leid des Ertaubens nicht tödtlich werden durfte, wenden wir uns zu einem Werke aus dem Jahre 1814, welches ein ebenso bündiges Zeugniss von der Grundheiterkeit und geistigen Rüstigkeit des Meisters ablegt. Es ist die

Grosse Ouverture in C dur,

die 1825 als Op. 115 herausgegeben und dem Fürsten Radziwil, dem Komponisten des Faust, gewidmet ist.

Die Geschichte dieser Ouverture ist höchst merkwürdig. Ihrer Entstehung*) nach weiset sie auf ein unendlich grösseres Werk, das viel später erst hervortreten sollte, die neunte Symphonie, vorbedeutend hin.

Beethoven vollendete die Ouverture im September 1814, grade zu der Zeit, als sich die gekrönten Häupter Europas mit ihrem glänzenden Gefolge in Wien zum Kongress versammelten. Da grossartige Festlichkeiten bevorstanden, und unter anderm zu erwarten war, dass der Namenstag des österreichischen Kaisers, der 4. Oktober, diesmal auf besondere Weise gefeiert werden würde, so mag sich Beethoven mit der Hoffnung geschmeichelt haben, bei dieser Gelegenheit vor dem versammelten Europa seine Ouverture zur ersten Aufführung zu bringen, und in dieser Hoffnung mag er der Ueberschrift der Originalpartitur „Am ersten Weinmonat 1814" hinzugefügt haben: „zum Namenstag unseres Kaisers". Das Werk selbst aber steht weder durch seinen Ursprung, noch durch die Behandlung, die ihm nach der Vollendung zu Theil geworden, mit der Namensfeier des Kaisers in irgend welcher Beziehung. Zunächst wurde es gar nicht zu derselben aufgeführt, sondern erst am 25. Dezember 1815 — in einem Konzert, welches zum Besten des Bürger-

*) Nottebohm hat sie ermittelt und in einer sehr interessanten Abhandlung dargestellt (Beethoveniana S. 37 flgde.). Was wir oben über den Gegenstand mittheilen, gründet sich auf Nottebohms Arbeit.

spitales zu St. Marx im grossen Redoutensaale veranstaltet war — und zwar unter dem einfachen Titel: „neue Ouverture“*). Dann blieb es mehrere Jahre liegen und trat erst in Konzerten des Jahres 1818 wieder hervor, jetzt mit der seltsamen Benennung „à la chasse“, die irgend ein wunderlicher Ausleger — gegen Wissen und Willen Beethovens, wie Schindler bezeugt — auf den Zettel gesetzt hatte. Endlich gab der Komponist das Werk 1825 als „grosse Ouvertüre in C dur gedichtet für grosses Orchester“ heraus und widmete es dem Fürsten Radziwil. Er hatte den Titel, welchen er einst auf die Partitur geschrieben, aufgegeben, nachdem jener Namenstag ohne Aufführung des Werkes vorübergegangen war. Wenn dieses also heute auf Konzertprogrammen als Namensfeier-Ouverture erscheint, so ist dafür keine Berechtigung vorhanden, um so weniger, als der thematische Inhalt der Komposition mit einer Verherrlichung des Kaisers Franz — ursprünglich wenigstens — nachweislich nichts zu schaffen hat, sondern schon zwei bis drei Jahre früher aus rein künstlerischen Intentionen entsprossen ist. Das Thema der Mittelpartie der Ouverture findet sich schon auf einem Skizzenblatt, welches ohne Zweifel dem Jahre 1811 angehört. Ferner in dem Petterschen Skizzenbuche, welches Entwürfe zur 7. und 8. Symphonie (A dur, F dur) enthält und 1811—1812 benutzt worden ist, tritt uns der Hauptsatz und der Seitensatz der Ouverture entgegen, und zwar — dies ist das Entscheidende — in Verbindung mit dem Anfange des Schillerschen Liedes an die Freude; der Hauptsatz illustrirt als instrumentaler Anhang den voraufgehenden Freudengesang, der Seitensatz ordnet sich dem Gesange, wenn er zum zweiten Male, nun eintönig wie Heroldsruf zum Freudenfest ladend, eintritt, als melodiöse Begleitungsfigur unter. Wir theilen die merkwürdige Skizze nach Nottebohm in ihrer ganzen Ausdehnung mit. Zunächst lesen wir auf S. 83 des Skizzenbuches

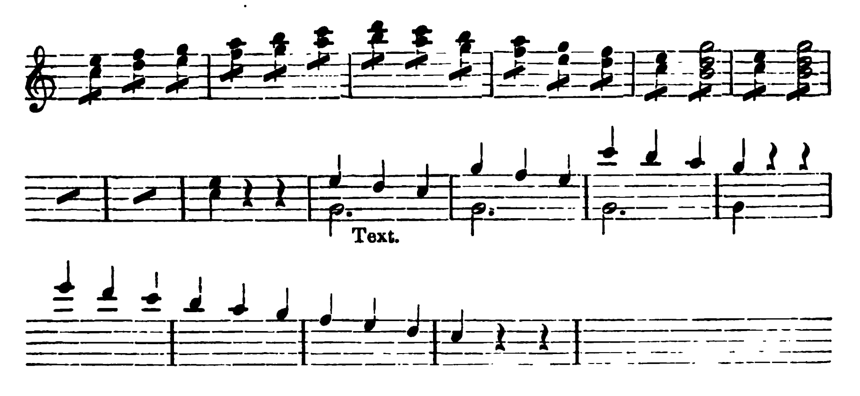
„Freude schöner Götterfunken Tochter
Overture ausarbeiten.“

Dann folgt zwei Seiten später:

*) Vielleicht ist wegen der Kürze der Zeit die Aufführung unterblieben und deshalb auch die Reinschrift der Partitur aufgeschoben worden. So erklärt es sich, dass Beethoven im März 1815 noch einige Aenderungen in der letzten Hälfte des Werkes vornahm, die später in die gedruckte Partitur übergingen. cf. Nottebohm, Mus. Wochenblatt 1875, No. 52 u. 1879, No. 40.



abgerissene Sätze wie Fürsten sind Bettler u. s. w. nicht das ganze



abgerissene Sätze aus Schillers Freude zu einem ganzen gebracht



Schon im Jahre 1793 hatte sich Beethoven mit der Absicht getragen, Schillers Lied an die Freude zu komponiren. Der Professor und spätere Staatsrath **Fischenich** schreibt aus Bonn an Charlotte von **Schiller** über ihn: „Er wird auch Schillers Lied an die

Freude und zwar jede Strophe bearbeiten.“ In den obigen Skizzen haben wir nun den ersten nachweisbaren Versuch vor uns, diese Absicht auszuführen. Chor und Orchester sollen sich zum Preise Schillers*) und seines Liedes vereinigen und zwar in den Formen einer Ouverture. Aber bei diesem Ansatze blieb es das erste Mal. Ungefähr 10 Jahre später erst sollte er Schillers Hymnus dem Gesang übergeben und mit ihm in jetzt vielleicht noch nicht geahntem Sinne sein letztes symphonisches Werk abschliessen; jene beiden Themata aber, deren Karakter in der That rein instrumental und zum Gesange ungeeignet erscheint, legte er ebenfalls vorläufig bei Seite und nahm sie 1814 wieder auf, um aus ihnen ein reines Orchesterwerk herzustellen, das in seiner Grundstimmung wenigstens seinen Ursprung verräth. Denn Freude athmet in ihm, freilich Freude leichterer Art, die an Ausgelassenheit grenzt. Wohl mag das leichtfertig bewegte Leben der Kongresszeit bei der Ausarbeitung anregend gewirkt haben. Als aber dieses Leben verrauscht war und als bei der Herausgabe die Frage der Dedikation entstand, da erkor sich Beethoven, vielleicht nicht ohne Berücksichtigung des inneren Karakters seines Werkes, einen polnischen Fürsten als angemessensten Pathen, an den er natürlich im Schaffen nicht gedacht hatte. Gewiss ist, dass die Ouverture von jenem leichten Sinn und schnellauflodernden Feuer ganz erfüllt ist, die wir als Grundzüge des polnischen Nationalkarakters erkannt zu haben meinen. Vielleicht hören besser Bewanderte den heitern Klang des rebenumkränzten Magyarenlandes heraus, — man weiss ja noch gar nicht, wie sich bei der nahenden Umgestaltung der alten Europa all' diese Nationalitäten gestalten und gruppiren werden, und bei welchem Feste dann unsre Ouverture zuerst erklingt.

Wie dem auch sei, sie tritt freudig auf in ihrer Kraft (Einleitung, Maestoso) und stürzt sich gährend, fiebernd vor Lust herbei zum Feste. Dies malt sich im Hauptsatz, erfüllt ihn ganz, aus leisestem Beginn bis zum schallendsten Lustgesang erbrausend. Die einzelnen Momente — wenn man das unselige Sezirmesser ansetzt — sind für sich gar nicht bedeutend, was man so nennt; sie werden es nur durch die Behandlung und durch diesen unablässigen Strom, in dem sie sich hindrängen und die Hörer mit sich

*) Bei Thayer wird unter Nr. 238 des chronol. Verzeichnisses (neunte Symphonie) ein Entwurf aus demselben Buche mitgetheilt, welcher mit der ersten von den oben abgedruckten Skizzen fast ganz übereinstimmt; ihm zur Seite stehen aber die Worte „Ouverture Schiller.“

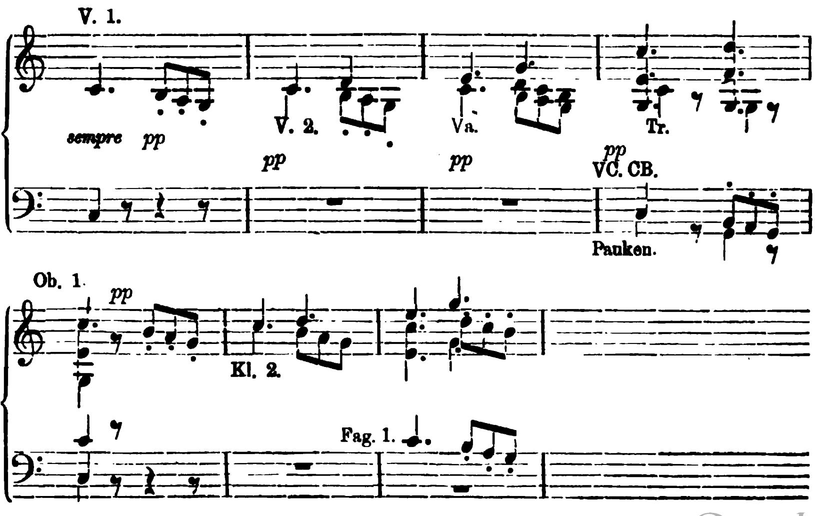


fortreissen. Das alles ist so leichtfasslich, dass es gar keiner weitern Deutung bedarf. Nur solchen Lesern, die dem Künstler gern und lernbegierig in die Werkstatt folgen, geben wir ein Paar flüchtige Winke.

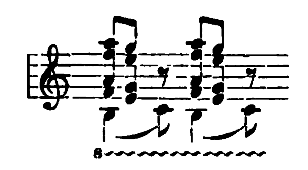
Der erste Satz der Hauptpartie, so einfach wie alle folgenden Sätze, nur Geigen, Bratschen und Fagott,



setzt schon den Sporn ein zu jener Hast der Lust, die der Grundzug des Ganzen ist, indem er das erste Motiv (bei NB ist festgehalten) Takt 3 aus Vierteln und Achteln in zwei Achtel mit nachfolgender Pause verwandelt; das versetzt sogleich die lebhafte Bewegung in haltloses, athemloses Jagen und Zufahren, dem vor allen Dingen ein festerer Gegenhalt im zweiten Satze



gegeben werden muss, wenn er nicht zerfahren soll Jener erste Satz bringt sein beschleunigtes Motiv erst im Forte zur Geltung, wenn die beiden Achtel in Flöte, Oboe, Klarinetten, Fagotten, erster Geige, Viole und Violoncell dahin gleiten und Pauken mit Trompeten und (vier) Hörnern, Bässen, erster Geige u. s. w. dreinschlagen auf die betonten Achtel — und weiterhin sogar Pauken, Trompeten, Hörner die beiden Achtel bekräftigen, bis zuletzt der stets besonnene, stets massvolle Meister beide Motive, das ursprüngliche (a) und das beeilte gegeneinander stellt



und eins durch das andre mässigt und treibt.

Wie leicht der zweite Satz erst durch die Saiten sich schlingt, dann durch die Bläser, hat sich schon oben gezeigt; auch für ihn verknüpfen sich im Forte die beiden Chöre des Orchesters. Gleiche Vielgestaltigkeit liesse sich vom Seitensatze nachweisen, der zuerst ganz leicht blos in Klarinetten und Fagotten ertönt, dann verstärkt wiederkehrt und sogleich in den Saiten einen Gegensatz weckt. Jeder der vier zuletzt erwähnten Abschlüsse wird durch Trompeten und Pauken feiervoll und heiter bekräftigt. Das Ganze fliegt unermüdlich dahin, gleich Tänzern mit stählernen Sehnen. Und die Wirkung gleicht dem Anblicke reicherblühenden Naturlebens. Man kann an jedem Gewächs, an jedem Geschöpfe das oder jenes vermissen oder hinzuwünschen. Aber das Ganze zusammen ist ein herzerfreuender Anblick.

Kurz vor dieser Ouverture, im Sommer 1814, entstand die

Sonate für das Pianoforte Op. 90.

Erzherzog Rudolf erhielt sie, gleich nach der Vollendung, im Manuskript und schrieb, von Begeisterung erfüllt, sie für sich sofort eigenhändig ab. Sie besteht nur aus zwei Sätzen. Im ersten ist alles Nerv, Energie, Pathos einer zu Grossem entschlossenen Seele; Entsagung und ungestümes Andringen wechseln, durchaus waltet grosssinnige Haltung und edelste Freisinnigkeit. Der wäre höchst geehrt, dessen Spiegelbild man in diesem Satz erkennte. Der zweite Satz (das Finale) ist zart, innig, ein wenig zerflossen, durchaus still und aus Einem Gefühl, ohne Gegensatz, hervorgegangen. Es

ist die Lösung der im ersten Satze hoch, bis zur Ueberreiztheit gespannten Nerven.

Das Ganze ist eines der Gebilde, die uns mit sprechendem, fragendem Blick anzuschauen scheinen, die ganz Bestimmtes aussprechen möchten — und denen das Wort fehlt. Der wunderbaren Ottilie gleich, die sich in ihrer tiefsten Verlassenheit mitten unter theilnehmenden Wesen dem Verstummen weiht, hat auch unsre Kunst Augenblicke, wo sie zwischen dem reinen Dasein im Ton und dem bewussten Worte mitten inne schwebt, wo man jeden Augenblick das lösende Wort zu vernehmen wartet und immer wieder es sich versagt.

Man erzählt sich sogar eine Geschichte davon. Die Sonate ist dem Grafen Moritz Lichnowsky gewidmet. Dem scheint eine bestimmte Idee darin ausgesprochen, und er fragt Beethoven darum. Dieser giebt ihm unter schallendem Gelächter (so wird erzählt) den Bescheid: er habe ihm die Liebesgeschichte mit seiner Frau, — einer Tänzerin, nach Thayer Sängerin, deren Stand der Verbindung viel Hindernisse in den Weg gelegt, — in Musik setzen wollen; er möge über den ersten Satz schreiben: „Kampf zwischen Kopf und Herz," und über den zweiten: „Konversation mit der Geliebten." Hat Beethoven also gesprochen,*) so ist es begreiflicherweise ein Scherz gewesen, von dem die Sonate nichts weiss, ein Scherz, weil er etwas ernstlich Zutreffendes oder dem Fragenden Fassliches und Befriedigendes nicht zu sagen gehabt. Denn wir wissen ja längst, dass bei Weitem nicht allen Tonwerken ein bestimmterer und deshalb aussprech- und andeutbarer Inhalt inwohnt. Für einige Werke hat Beethoven den bestimmtern Inhalt mit Worten angezeigt: im Jahre 1816 fasste er bei Gelegenheit einer Gesammtausgabe seiner Werke (zu der es indess nicht kam) den Entschluss, „die, vielen derselben zum Grunde liegende poetische Idee anzugeben"; bei andern hätte er es nicht vermocht, weil eben eine aussprechbare Idee nicht vorhanden war.**)

---

*) — und es ist in der That geschehn. In einem Konversationshefte vom Februar 1823 erzählt Schindler: „Lichnowsky spielte die Sonate Op. 90 mit seiner Heirathsgeschichte. — Seine Frau hörte zu und half kommentiren. Der Scherz war ihrerseits trefflich."

**) Dies ist der Fall unter anderm bei dem S. 254 besprochenen B dur-Trio. In einem Konversationshefte vom Februar 1827 finden sich Bruchstücke einer Unterredung Schindlers mit Beethoven über dieses Werk, leider ohne die Aeusserungen des letztern. Schindler sagt: „Ich bin . . . . sehr gespannt auf

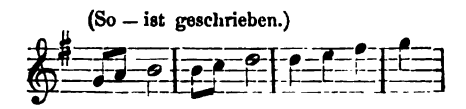
Ein Jahr später, 1815, wurde komponirt, vollendet vielleicht erst Anfang 1816 die

Sonate für das Hammerklavier, Op. 101,

— Hammerklavier, der halbverdeutschte*) Name für Pianoforte. Sie ist der ausgezeichneten Klavierspielerin Baronin Dorothea Ertmann (S. 132) gewidmet und am 18. Februar 1816 von Stainer öffentlich zum ersten Mal gespielt worden.

Wie früher bei den Fantasie-Sonaten Op. 27, so ist hier der Name Sonate für eine vom gewöhnlichen Sonatenbau wesentlich abweichende Gestaltung angewendet. Wir wüssten den Inhalt des Tongedichts nicht in einen bestimmt aussprechbaren Gedanken zu fassen. Gleichwohl tritt dies klar vor das Auge des in Beethovens

die Karakterisirung der Sätze im B dur-Trio . . . . Der erste Satz träumt von lauter Glück und Zufriedenheit. Auch Muthwille, heiteres Tändeln und Eigensinn (Beethovenscher) ist darin mit Permission — wahr? . . . . Im zweiten Satz ist der Held auf dem höchsten Gipfel der Seligkeit . . . .



Im dritten Satz verwandelt sich das Glück in Rührung, Duldung, Andacht u. s. w. . . . Das Andante halte ich für das schönste Ideal von Heiligkeit und Göttlichkeit . . . . Worte vermögen hier nichts, sie sind schlechte Diener des göttlichen Wortes, das die Musik ausspricht."

Wieweit Beethoven den Schindlerischen Aeusserungen beigestimmt, ist nicht ersichtlich; dass Schindlers Worte nicht ohne Anklang bei Beethoven gewesen, dürfen wir wohl annehmen, weil sie zu ihm gesprochen worden und keine Ablehnung vermerkt ist. Noch weniger kommt darauf an, ob und wie wir unsrerseits beistimmen; jedenfalls hat Schindler darin Recht, dass das Wort ihm nicht als vollgenügender Ausleger der Tonsprache gelten kann. Und wenn er nichts Bestimmteres hat aussagen können, so war es nicht seine Schuld; das Werk selber sagte nichts Bestimmteres.

Wichtig für uns und die Karakterisirung Beethovens erscheint nur das, dass er auch hier wieder die mehr oder weniger bestimmte Bezeichnung des Musikinhalts sich wohl hat gefallen lassen. Was wäre das auch für eine Kunst, die sich der Leuchte des Gedankens entzöge? Die Dichtung ist kein lichtscheuer Uhu, sondern ein zur ewigen Sonne schwebender Aar.

*) Nach Schindler (II 329) hatten sich lange vor dem Erscheinen dieser Sonate öffentliche Blätter und einzelne Musiker bald im Ernst, bald im Scherz mit Verdeutschung der italienischen Kunstausdrücke beschäftigt. Hierdurch mag Beethoven zum Gebrauch des Namens „Hammerklavier" angeregt sein; erfunden hat er ihn wohl nicht, legte aber eine Zeit lang Gewicht auf seine Anwendung. Am 23. Januar 1817 schreibt er an seinen Verleger Steiner in scherzhaftem Ukastone: „Publicandum. Wir haben nach eigener Prüfung und

Welt Eingeweihten, dass in dieser Sonate eins der tiefsinnigsten Tongedichte gegeben und durch und durch von einer in ihrem Grunde festgehaltenen Stimmung erfüllt ist.

Der erste Satz, vom Komponisten mit „Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung“ bezeichnet, hat Sonatenform, entspricht aber dem Inhalte nach viel mehr dem Karakter des Adagio oder Andante; er ist nicht nach aussen gewendet, wie die ersten Sätze der Sonaten, Quartette u. s. w. pflegen, sondern nach innen gekehrt. Ein zartbesaitetes, von Sehnsucht ruhelos bis zur nervösen Krankhaftigkeit getriebenes und doch edelgehaltenes Gemüth ergiesst hier seine Selbstbekenntnisse. Oft — man fühle die vorgreifenden Synkopen (Takt 29 u. f.) am Schlusse des ersten Theils — scheint der beengten Brust der Lebensodem zu mangeln, oft richtet sich mitten aus der Fessel der Klagen der Geist hoch und stark (Takt 42 u f.)-wieder auf. Wer entziffert den Kampf des verschwiegenen Herzens Aber ein inneres und inniges Ringen ist es, alle Fibern — sagen wir musikalisch: Stimmen — nehmen von Anfang an

---

nach Anhörung unseres Conseils beschlossen und beschliessen, dass hinfüro auf allen unseren Werken, wozu der Titel deutsch, statt Pianoforte Hammerklavier gesetzt werde, wonach sich unser bester G—ll—t (Generallieutenant) sammt Adjutanten (Haslinger, Steiners Associé ist gemeint) wie alle andern, die es betrifft, sogleich zu richten und solches ins Werk zu setzen haben.

Statt Pianoforte Hammerklavier —

womit es sein Abkommen einmal für allemal hiermit hat.

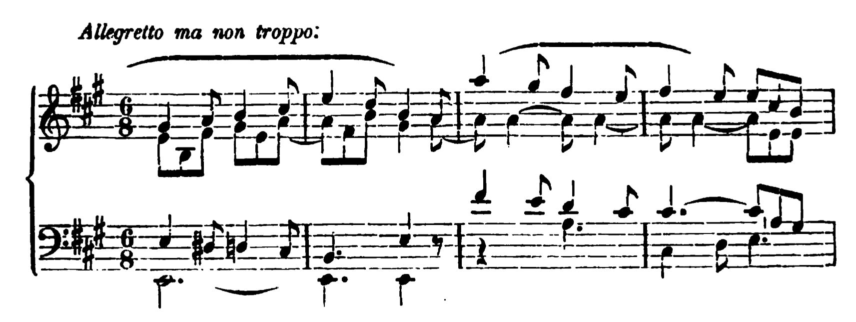
Gegeben etc. am 23. Januar 1817.

Vom
G—s— —m. p.“
(Generalissimus.)

In einem bald darauf geschriebenen Briefe an Steiner zeigt er, dass er gegen die sprachliche Zulässigkeit seines Wortes wieder misstrauisch geworden: „Der Titel ist zuvor einem Sprachverständigen zu zeigen. Hammerklavier ist sicher deutsch (?), ohnehin ist die Erfindung“ (des Tongedichts?) „auch deutsch; gebt Ehre dem Ehre gebührt.“

Angewendet ist der Name unseres Wissens nur noch einmal, und zwar in der Originalausgabe der Sonate B dur, Op. 106.

In viel späterer Zeit 1825 und 1826, belustigten sich Karl Holz und Beethovens Neffe — wir werden von beiden noch hören — mit Verdeutschung der musikalischen Nomenklatur. Arie nannten sie Luftsang, Einsang; Bass Grundsang; Kanon Kreisfluchtstück; Phantasie Launenspiel; Symphonie Zusammenklangwerk; Sonate Klangstück; Konzert Tonstreitwerkversammlung; Konzertmeister Tonstreitwerkmeister u. s. f. Beethoven mag diesen etwas albernen Scherzen zuweilen, wenn er bei Laune war, Gehör geschenkt haben; Miterfinder derselben ist er zweifellos nicht gewesen.



bis zu Ende daran Theil; auch dies ist mehr die Art des Adagio- oder Quartettsatzes.

Dem ersten Satze folgt an der Stelle des Scherzo ein lebhafter marschmässiger Satz, kühn hinaufgreifend, kraftvoll modulirt, in grossen Linien bis zu den äussersten Höhen des Instruments hinaufgeführt. Bezeichnet er, wie sonst wohl Märsche, grosse glanzvolle Thaten? — Nein! es sind hohe Gedanken, Entschlüsse, kühn hinauflangend, körperlose Thaten oder Träume des Geistes, — man möchte sie Transscendenz des Marschgedankens nennen. Daher darf der Hörer auch keine Glanzmassen erwarten, wie sonst von Märschen; jeder materiell-kräftige Schlag weicht, eh' er noch zu materieller Wirkung gelangt ist, dem vorherrschenden Piano und Dolce. Noch heimlicher spinnt sich mit seinen zwei kanonisch einander nachschleichenden Stimmen das Trio grüblerisch ein. Das Alles ist die Sprache eines reichbegabten, tiefbewegten, aber ganz, ohne Hinausschreiten zu Thaten des wirklichen Lebens, in sich verschlossenen Wesens. Aber — ist dieses Leben des Geistes und der Empfindung nicht das wahre wirkliche Leben? ist, was wir so nennen, nicht vielmehr der harte Zusammenstoss der mit einander nicht Raum findenden Existenzen? und kann nicht auch diesem noch gebundenen Wesen der Augenblick der Thatkraft kommen? —

Der dritte Satz, „Langsam und sehnsuchtsvoll" überschrieben, weiss davon nichts; man mag eher ein banges, inniges Gebet aus ihm vernehmen. Der Satz schliesst nicht selbständig, er führt zu dem Hauptgedanken des ersten Sonatensatzes zurück und von da erst erhebt sich das Finale zu kräftigem Emporringen in weitem Erguss aller zu selbständigem Wirken angeregten Stimmen. Selbst in diesem letzten und hochgesteigerten Satze behauptet sich indess der Grundzug des Ganzen; es ist vorherrschend geistiges Leben, man möchte von ihm sagen, was Cicero vom Blut der Götter: es sei nicht der irdische Lebenssaft, sondern nur Gleichsam-Blut.

Neben diesen eignen Werken des Meisters tritt eine andere Reihe von Arbeiten auf, die durch Weite und innere Bedeutung doppelt merkenswerth ist und zum Theil derselben Zeit angehört, wie jene Werke. Es sind dies Volkslieder verschiedener Nationen (schottische, irische, wallisische, englische, dänische, russische, deutsche, französische, spanische, portugiesische), die Beethoven für eine bis vier Singstimmen mit Begleitung von Piano, Violin und Violoncell mit sichtlicher Liebe bearbeitet hat. Angeregt wurde er zu diesen Arbeiten durch einen Kunstliebhaber, den Schotten Georg Thomson,*) der es sich zur Aufgabe gemacht hatte, Volksmelodien zu sammeln, zunächst schottische, und durch deren Herausgabe die Wiedererweckung und Verbreitung altschottischer Musik zu bewirken. In dieser Absicht war er auf den sonderbaren Gedanken gekommen, diese Melodien seines Vaterlandes in Sonaten verbreiten zu lassen, hatte auch wirklich von den einst berühmten Musikern Pleyel und Kotzeluch derartige Kompositionen erhalten und sich zu gleichem Zweck 1803 auch an Beethoven gewandt. Dieser hatte sich zuerst für die ihm gestellte Aufgabe interessirt und 6 Sonaten zu liefern versprochen „d'une manière laquelle la nation Ecossaise trouvera la plus favorable et le plus d'accord avec le génie de ses chansons", schreibt er an Thomson. Die Arbeit aber selbst ist unausgeführt geblieben. Es ist anzunehmen, dass er bei näherer Ueberlegung eingesehen hat, wie sehr der Aufbau einer Sonate aus fremden, noch dazu rein vocalischen Themen mit dem Begriff der Sonate, wie er ihn erfasst und schöpferisch bethätigt hatte, in Widerspruch steht.

Viel glücklicher war Thomsons Idee, diese Melodien und nun nicht blos schottische, sondern auch wallisische und irische zu wirklichen Liedern zu gestalten; sich von Dichtern angemessene Texte, von Musikern karakteristische Begleitungen, Vor- und Nachspiele erfinden zu lassen. Hierzu scheint ihn der Dichter Burns angeregt oder ermuntert zu haben. Natürlich ist es, dass er sich die Texte von englischen Dichtern, unter andern von Burns liefern liess, für die musikalische Partie war er genöthigt, sich wieder nach dem Kontinente zu wenden. Uebrigens übergab er den Dichtern und den Komponisten nur die Melodien; beide Künst-

*) Die folgende Darstellung beruht im Thatsächlichen auf Thayers Biographie (Th. II und III.) und auf Thayers chronologischem Verzeichniss No. 174 bis No. 177.

ler wussten von einander nichts, jeder hatte nur diese Melodien als Grundlage seiner Arbeit vor sich. Zunächst wurden wieder Kozeluch und Pleyel, ausserdem aber auch der schon betagte Haydn an dem Unternehmen betheiligt, später (1806) auch Beethoven darum angegangen, diesmal mit besserem Erfolge. Doch begann letzterer die Kompositionen erst im Jahre 1810, und zwar zuerst die der irischen Weisen.

Thomson hat unter Beethovens und jener anderen Komponisten Mitwirkung drei grosse Ausgaben von Nationalmelodien mit Accompagnements und Ritornells veranstaltet:

1. 60 irische Lieder, mit Ausnahme eines einzigen, das Haydn bearbeitet hat, sämmtlich von Beethoven eingerichtet, in den Jahren 1810–1815.

2. 93 wallisische, von denen Beethoven 26 komponirt hat, 1812-1814; 41 Haydn, die übrigen Kozeluch.

3. eine sehr reichhaltige Sammlung schottischer Lieder. Beethoven hat von diesen 40 geliefert, den grössten Theil der übrigen Haydn.

Zu bemerken ist noch, dass Beethoven viele Melodien zweimal bearbeitet hat.

Es hat lange gedauert, ehe Beethovens Antheil an diesen Sammlungen, die zunächst für England bestimmt waren, ausgesondert von den Leistungen der übrigen Komponisten, selbständig und vollständig in Deutschland erschien und bekannt wurde.

Zuerst, noch zu Beethovens Lebzeiten, kamen 25 schottische Lieder mit englischem und deutschem Text versehen, als Op. 107 und 108 bei Schlesinger in Berlin heraus, fanden aber sehr ungenügenden Absatz, so dass der Verleger die Platten einschmelzen liess. Als aber die Berliner allgemeine musikalische Zeitung, die der Verfasser dieses Werkes redigirte, in No. 18 des Jahrganges 1824 auf den Werth jener Kompositionen aufmerksam machte, wurde auch der Verleger eines Besseren belehrt und veranstaltete alsbald eine zweite Ausgabe, deren Inhalt sich dann allmählich in Herz und Sinn der Empfänglichen einen unverlierbaren Platz errang. Beide Ausgaben waren übrigens sehr inkorrekt, auch die Uebersetzung der englischen Texte mangelhaft; erst durch die verdienstvolle Breitkopf- Härtelsche Gesammtausgabe (Lieferg. 257) sind sie in ihrer ursprünglichen Gestalt wieder hergestellt.

Von den irischen Liedern sind schon früher 12 bei Artaria in Wien erschienen. Aber auch hinsichtlich dieser Lieder ist Treue

gegen die Originale erst in jener Gesammtausgabe (Lief. 258) erreicht worden.

Alle übrigen Lieder der Thomsonschen Ausgabe, so weit sie von Beethoven herrühren, blieben in Deutschland ungedruckt, bis sie endlich in der Gesammtausgabe als Lief. 260—263 erschienen.

Da Beethoven einmal nach dieser Richtung angeregt war, so hat er auch unabhängig von Thomson, der sich nur für den grossbritannischen Volksgesang interessirt zu haben scheint, eine bedeutende Anzahl von Originalmelodien fast aller europäischen Nationen zu Liedern gestaltet, die noch lange nach Beethovens Tode ungedruckt blieben. Erst 1860 hat Franz Espagne (dem sich wegen seines unermüdlichen Beistandes und sachkundigen Rathes bei diesem Buche, und bei dem über Gluck Adolph Bernhard Marx stets zu Dank verpflichtet fühlte) aus der auf der Berliner Bibliothek befindlichen Handschrift des Komponisten 12 Lieder in 2 Heften herausgegeben, die jetzt ebenfalls in die Gesammtausgabe (Lief. 259) aufgenommen sind.

Thayer führt unter No. 177 seines Verzeichnisses die Anfänge von 31 noch ungedruckten Volksliedern Beethovens an, ist aber der Meinung, dass noch manche andere in der Verborgenheit existiren.

Einen wahren Schatz naiver, tiefkarakteristischer Gesänge des mannigfachsten Sinnes hat Beethoven in diesen Arbeiten vor uns ausgebreitet, dem die musikalische Litteratur nichts Gleiches zur Seite zu stellen hat. Wir müssen uns jeden nähern Eingehens enthalten, da wir nur auf Bogenraum einigermaassen Genügendes geben könnten.

Jeder dieser zahlreichen Gesänge bezeugt die Hingebung des Bearbeiters. Doch zeigt schon die Ausdehnung der Arbeit, dass Beethoven dabei nicht seiner Liebe zur Sache allein gefolgt ist, sondern auch erwerbliche Zwecke im Auge gehabt hat. Allzuaufreibend musste selbst seiner Riesenkraft nachgerade die stete Beschäftigung mit eignen und grossen Arbeiten werden, neben denen die unablässige Sorge um Erwerb und die trostlose Verlassenheit des Tauben mitten in der lauten, fröhlich zusammengehenden Welt peinigend daherschritt. Leichtere Arbeiten mussten hier als Erholung und Hülfe willkommen sein.

So öffnet sich hier, mitten im rauschenden und blendenden Strom seiner Schöpfungen, der Einblick in die Brust des Schöpfers jener reichen Blüthenwelt, die uns noch jetzt entzückt und unser Leben bereichert.

Wie drückend die Last des Lebens damals auf ihm gelegen bringen seine Tagebücher in ergreifender Weise zur Sprache. Am 13. Mai 1813, bevor er, in Kleidung und Wäsche versäumt, an der braven Nanette Streicher (S. 205) eine Helferin fand, schrieb er in das Tagebuch: „O Gott, Gott, sieh auf den unglücklichen B. herab, lass es nicht länger so dauern.“ Aus dem Jahr 1814 lesen wir, wahrscheinlich durch das so oft wiederholte Anerbieten von Ohrmaschinen angeregt, die Worte: „Die Ohrenmaschinen wo möglich zur Reife bringen, alsdann reisen — dieses bist du dir, den Menschen und ihm, dem Allmächtigen schuldig, nur so kannst du noch einmal alles entwickeln, was in dir verschlossen bleiben muss — — — und ein kleiner Hof — — eine kleine Kapelle — — von mir, in ihr den Gesang geschrieben, angeführt, zur Ehre des Allmächtigen — des Ewigen, Unendlichen, — so mögen die letzten Tage verfliessen — — und der künftigen Menschheit. Händel, Bach, Gluck, Mozart, Haydns Portraite in meinem Zimmer — — sie können mir auf Duldung Anspruch machen helfen.“

Der Herzlose mag über die Unbeholfenheit des Ausdrucks lächeln. Uns andern wird die Qual des kindlichen Gemüths verständlich, das sich hinausretten möchte, Verhältnisse herbeiträumt, die gerade durch das Urübel, die Taubheit, unmöglich sind.

An Entschlüssen und Versuchen, aus seiner Verlassenheit herauszukommen, fehlt es nicht. Mehrmals sehen wir das Projekt zu Kunstreisen auftauchen, mehrmals sein leicht erregbares Herz nach Verbindung mit einem liebenden und vertrauenswürdigen Wesen verlangen; denn ganz klar erkannte er das für denTauben doppelt verderbliche Alleinstehn. Am 17. Mai 1817, nach der Entlassung des letzten Dieners, mit dem er ein Auskommen versucht, schreibt er in das Tagebuch: „Das Alleinleben ist wie Gift für dich bei deinem gehörlosen Zustande; Argwohn muss bei einem niedern Menschen um dich stets gehegt werden.“ Er fühlt den entsittlichenden Einfluss steten Mistrauens, und kann sich ihm nicht entwinden. Aber wo sollte er jenen rettenden Bund knüpfen?

Gegen die Verbindung mit Julia Guicciardi hatte das Schicksal sich gesträubt. Aber wie schwer er auch unter ihrem Verluste gelitten, wie wenig auch sein eigenthümlich Wesen für die Ehe sich geeignet haben mag, das Verlangen nach heilvoller Verbindung hat er nie aufgegeben. Der Verkehr in angesehenen und gebildeten Familien konnte ihn auf die Dauer unmöglich für die Oede und Einsamkeit seines Hauses entschädigen, wie viel wahre Verehrung, Freund-

schaft und Theilnahme ihm auch von edelen Frauen der guten Gesellschaft entgegengetragen wurde, und wie wohlthuend Beethoven selbst auch das Interesse empfand, das gerade von dieser Seite ihm als Künstler und Mensch zu Theil wurde. Obenein kam er — der durch und durch reine Mensch, der nie einem weiblichen Wesen nahe zu treten sich sehnte, als einem solchen, das ihn „in Tugend bestärke“ und „erlaubt“ ihm gehören könne, der aber in seiner unschuldvollen Gradheit die Empfindungen und Beweise seiner Anhänglichkeit und Zuneigung nie zurückhielt oder verbarg — als unverheiratheter Mann durch die Unlauterkeit der Beobachter und die Klatschsucht der Leute zuweilen wohl gar in eine schiefe Stellung, und so ward dann der harmlose Verkehr ihm und den Freundinnen zum Verdruss. Ein derartiger Fall ist bestimmt konstatirt. Sein Umgang mit der Gattin des Bibliothekars Bigot, deren hervorragende Leistungen als Klavierspielerin wir schon oben erwähnt, muss einmal eine Missdeutung erfahren haben, die sein Verhältniss zu diesem Ehepaar eine Zeitlang trübte. Beethoven schrieb damals an dasselbe einen Brief (vor 1809), den wir wörtlich mittheilen, weil er die verdriessliche Situation, wie den trefflichen Karakter und unbefangenen Sinn des Verfassers auf das klarste und anziehendste veranschaulicht.

„Liebe Marie, lieber Bigot!

Nicht anders als mit dem innigsten Bedauern muss ich wahrnehmen, dass die reinsten unschuldigsten Gefühle oft verkannt können werden — wie Sie mir auch liebevoll begegnet sind, so habe ich nie daran gedacht, es anders auszulegen, als dass Sie mir Ihre Freundschaft schenken — Sie müssen mich sehr eitel und kleinlich glauben, wenn Sie voraussetzen, dass das Zuvorkommen selbst einer so vortreflichen Person, wie Sie sind, mich glauben machen sollte, dass ich gleich Ihre Neigung gewonnen — ohnedem ist es einer meiner ersten Grundsätze*), nie in einem andern als freundschaftlichen Verhältniss mit der Gattin eines andern zu stehn, nicht möchte ich durch so ein Verhältniss meine Brust mit Misstrauen gegen diejenige, welche vielleicht mein Geschick einst mit mir theilen wird, anfüllen — und so das schönste reinste Leben

*) In seinen späteren Jahren brach er den ehemals vertrauten Verkehr mit einem Kapellmeister und Komponisten in Wien so weit ab, dass er kaum die Grüsse desselben mit der gewöhnlichen Höflichkeit erwiderte: einzig aus dem Grunde, wie Schindler versichert, weil der Mann mit einer verheiratheten Frau in unerlaubtem Umgange lebte.

mir selbst verderben —. Es ist vielleicht möglich, dass ich einigemal nicht fein genug mit Bigot gescherzt habe, ich habe Ihnen ja selbst gesagt, dass ich zuweilen sehr ungezogen bin — ich bin mit allen meinen Freunden äusserst natürlich und hasse allen Zwang. Bigot zähle ich nun auch darunter, wenn ihn etwas verdriesst von mir, so fordert es die Freundschaft von ihm und Ihnen, dass Sie mir solches sagen — und ich werde mich gewiss hüten, ihm wieder wehe zu thun — aber wie kann die gute Marie meinen Handlungen so eine böse Deutung geben. — —

Was meine Einladung zum Spazierenfahren mit Ihnen und Caroline angeht, so war es natürlich, dass ich, da Tags zuvor Bigot sich dagegen auflehnte, dass Sie allein mit mir fahren sollten, ich glauben musste, Sie beide fänden es vielleicht nicht schicklich oder anstössig — und als ich Ihnen schrieb, wollte ich Ihnen nichts anders als begreiflich machen, dass ich nichts dabei fände; wenn ich nun noch erklärte, dass ich grossen Werth darauf legte, dass Sie mir es nicht abschlagen sollten, so geschah dies nur, damit ich Sie bewegen möchte, des herrlichen, schönen Tages zu geniessen, ich hatte Ihr und Carolinens Vergnügen immer mehr im Sinn, als das meinige, und ich glaubte Sie auf diese Art, wenn ich Misstrauen von Ihrer Seite oder eine abschlägige Antwort als wahre Beleidigung für mich erklärte, fast zu zwingen, meinen Bitten nachzugeben. — Es verdient wohl, dass Sie darüber nachdenken, wie Sie mir es wieder gut machen werden, dass Sie mir diesen heitern Tag sowohl meiner Gemüthsstimmung wegen, als auch des heitern Wetters wegen — verdorben haben — wenn ich sagte, dass sie mich verkennen, so zeigt Ihre jetzige Beurtheilung von mir, dass ich wohl recht hatte, auch ohne an das zu denken, was Sie sich dabei dachten — wenn ich sagte, dass was übels daraus entstünde, indem ich zu Ihnen käme, so war das doch mehr Scherz, der nur darauf hinzielte, Ihnen zu zeigen, wie sehr mich immer alles bei Ihnen anzieht, dass ich keinen grössern Wunsch habe, als immer bei Ihnen leben zu können, auch das ist Wahrheit — ich setze selbst den Fall, es läge noch ein geheimer Sinn darin, selbst die heiligste Freundschaft kann oft noch Geheimnisse haben, aber — deswegen das Geheimniss des Freundes — weil man es nicht gleich errathen kann, missdeuten — das sollten Sie nicht — lieber Bigot, liebe Marie, nie, nie, werden Sie mich unedel finden, von Kindheit an lernte ich die Tugend lieben — und alles, was schön und gut ist — Sie haben

meinem Herzen sehr wehe gethan. — Es soll nur dazu dienen, um unsere Freundschaft immer mehr zu befestigen — mir ist wirklich nicht wohl heute und ich kann Sie schwerlich sehen, meine Empfindlichkeit und meine Einbildungskraft malten mir seit gestern nach den Quartetten immer vor, dass ich Sie leiden gemacht, ich ging diese Nacht auf die Redoute, um mich zu zerstreuen, aber vergebens, überall verfolgte mich Ihr aller Bild, immer sagte es mir, Sie sind so gut, und leiden vielleicht durch dich. — Unmuthsvoll eilte ich fort — schreiben Sie mir einige Zeilen — Ihr wahrer

Freund Beethoven

umarmt Sie alle." —

Als Beethoven 1809 seine Lage durch die von den drei Fürsten garantirte Rente gesichert glaubte, schrieb er, wenige Tage nach dem Abschlusse des Vertrages vom 1. März, in freudigem Lebensmuth an Gleichenstein, seinen und Breunings gemeinsamen Freund: „Nun kannst Du mir helfen, eine Frau suchen; wenn Du dort in F." (Gleichenstein weilte in seiner Heimath Freiburg i. Br.) „eine schöne findest, die vielleicht meinen Harmonien einen Seufzer schenkt, so knüpf' im Voraus an. — Schön muss sie aber sein, nichts nicht Schönes kann ich nicht lieben — sonst müsste ich mich selbst lieben." Wir werden nicht irren, wenn wir in diesen Worten eine holde Mischung von Ernst und Scherz finden, den Ausdruck einer humorvollen Stimmung. Er treibt ohne Zweifel mit sich selbst und mit seinem Freunde ein Versteckspiel, wenn er diesen letzteren beauftragt, für ihn in der Ferne nach einer schönen Frau Ausschau zu halten; aber diesem Auftrage entspricht nichts destoweniger, wie wir sehen werden, ein vorläufig noch verhüllter Hintergrund ernsthafter Heirathsgedanken. Auch ist es nicht ohne Bedeutung, dass er sich grade zu Gleichenstein in dieser Weise äussert; derselbe sollte später in der That für die Verwirklichung seiner Hoffnungen eine Art Vermittlerrolle übernehmen.

Aber zunächst bleibt diese leise Lüftung seines Innern vereinzelt und ohne Nachfolge; erst nach Jahr und Tag geschah ein entschiedener Schritt, der freilich sogleich auch die Katastrophe bringen sollte.

Was ihn abhielt, schon damals die Entscheidung herbeizuführen, darüber lassen sich nur Vermuthungen aufstellen. Vielleicht wollte er erst die Stürme des Kriegsjahres 1809 vorübergehen lassen, vielleicht war er sich selbst über die Richtigkeit seiner Wahl und

über die Tiefe seiner Neigung noch nicht klar, geschweige denn der Gegenliebe von Seiten der Geliebten schon versichert.

Inzwischen reflektirte des Künstlers Thätigkeit desto deutlicher, was den Menschen bewegte. Es ist, wie bereits Thayer bemerkt hat, sicherlich kein Zufall, dass die Jahre 1809 und 1810, jenes wohl mehr in seiner zweiten Hälfte, dieses bis in den Monat Mai hinein, aussergewöhnlich reich sind an Liederkompositionen, und zwar solchen, deren Text und Musik sich in einem Kreise von Gefühlsäusserungen bewegen, wie sie einer liebebedürftigen und lieberfüllten, bald hoffenden, bald zweifelnden, jetzt freudig bewegten, jetzt schmerzvoll verzagenden, heute kühnlich zum Ziel dringenden, morgen für immer resignirenden und in der Thräne allein noch Trost suchenden edlen Seele zu entströmen pflegen.

Damals entstanden ungefähr in dieser Reihenfolge: An den fernen Geliebten — Lied aus der Ferne — der Liebende — der Jüngling in der Fremde — Andenken — vier Arietten und ein Duett (Hoffnung, Liebesklage, L'amante impaziente in zwei Liedern: stille Klage und Liebesungeduld, Lebensgenuss) — Klärchens Lied: Glücklich allein, mit der Egmontmusik — Mignon — Neue Liebe, neues Leben — Mit einem gemalten Bande — Sehnsucht (Was zieht mir das Herz so?) — Wonne der Wehmuth — endlich vielleicht auch mehrere der Melodien zu „Sehnsucht“ (Wilhelm Meister): etwa der vierte Theil aller Lieder, die Beethoven geschrieben hat.

Sind auch manche von diesen Liedern heute vergessen oder ver altet, sie bezeugen doch sämmtlich, dass die Liebe sich des Künstlers bemächtigt hat, und dass seine im Sturm persönlicher Erlebnisse erregte und erzitternde Subjektivität nach einer bestimmteren Ausdrucksweise sucht als der reinen Musik zu Gebote steht. Welchen Antheil auch die Instrumentalkompositionen der Jahre 1809 und 1810 an seinem gleichzeitigen Gemüthsleben haben mögen — in einigen ist's unverkennbar, z. B. in den Quartetten Op. 74 und Op. 95, ferner in der Fis dur-Sonate und ganz besonders in der Sonate „les adieux“ — Beethoven fühlt sich in seinem damaligen Zustande, den wir einen pathologischen, also unfreien nennen möchten, doch von einem ausschliesslichen Leben in der Welt der Instrumente nicht so befriedigt wie sonst: daher ruft er das Wort zu Hülfe, und unbesorgt, ob diese oder jene Dichtung sich mehr oder weniger gegen musikalische Illustration sträubt, ob es ihm gelingt, mit seinen Weisen dem Dichtergedanken zu genügen, heisst er das Wort für ihn reden, wo ihm die Töne versagen, dies soll

künden helfen, was das Herz bewegt Von diesem Gesichtspunkt aus wollen jene Lieder aufgefasst und beurtheilt werden, nicht vom rein musikalischen.

Wir werfen einen kurzen Blick zunächst auf die Lieder nach Texten von Reissig.. Es sind die vier ersten der oben genannten. Lieben ist Leiden. So erzählt uns schon das erste Gedicht (No. 5 in Op. 75) von der Pein, die der Liebende auch nur bei vorübergehendem Getrenntsein erleidet, obwohl ein Wiedersehn in Aussicht steht.

Einst wohnten süsse Ruh' und goldner Frieden
In meiner Brust,
Nun mischt sich Wehmuth ach! seit wir geschieden,
In jede Lust.

Eine einfache und innige, aber wehmüthige und etwas müde schleichende Melodie hat Beethoven diesen Worten gegeben. Gut, vor Allem recht langsam gesungen, wird sie auch heute nicht ohne Wirkung bleiben; doch wird sie zuletzt eintönig, weil sie zu sechs, übrigens inhaltlich nicht wesentlich fortschreitenden Strophen sich sechsmal wiederholt.

Der „Jüngling in der Fremde“ (No. 237 der Breitk. u. Härt. Ges.-Ausgabe) findet nirgends Rast noch Ruh, des Frühlings blühendste und freundlichste Gestalt vermag sein Herz nicht zu erfreuen, da es sich zurücksehnt nach dem Mädchen der heimischen Flur. Den Worten des abermals sechsstrophigen Gedichtes schliesst sich ein anmuthig bewegter Gesang an, aber er ist nicht inhaltvoll genug, um sechsmal hinter einander gehört, noch zu fesseln.

Das „Lied aus der Ferne“ (No. 236) besteht aus drei Sätzen, deren mittlerer eine sehr eindringliche musikalische Sprache redet und besonders bei den Worten „Ich opfre dir Alles, was Gott mir verlieh, denn wie ich dich liebe, so liebt ich noch nie!“ durch Rhythmus und Tonhöhe heisse Leidenschaft verräth. Zum Heile für die Kunst ist er nicht in die Lage gekommen, das Opfer, welches er anbietet, wirklich bringen zu müssen. Es hätte bestehen müssen im Verzicht auf Freiheit und Einsamkeit, den mütterlichen Boden seiner Tongesichte.

Der „Liebende“ endlich (No. 238), im Text eine abschwächende Paraphrase des Goetheschen „Herz, mein Herz“, bleibt auch in der Komposition unvergleichlich weit hinter der Musik zu diesem Gedicht Goethes zurück. Die für den Vortrag vorgeschriebene „leidenschaftliche Bewegung“ lag im Komponisten, aber, weil er unter

ihrer Herrschaft stand, hat er sie künstlerisch nicht darzustellen, in die Töne überfliessen zu lassen vermocht.

Weit höher als alle diese Lieder steht in Wort und Ton „Andenken", Text von Matthisson (No. 248).

Ich denke Dein,
Wenn durch den Hain
Der Nachtigallen
Akkorde schallen.
Wann denkst Du mein?

Ich denke Dein
Im Dämmerschein
Der Abendhelle
Am Schattenquelle.
Wo denkst Du mein?

Ich denke Dein
Mit süsser Pein,
Mit bangem Sehnen
Und heissen Thränen!
Wie denkst Du mein?

O denke mein
Bis zum Verein
Auf besserm Sterne!
In jeder Ferne
Denk' ich nur Dein!

Wie innig und schwermüthig spricht der Komponist das „Ich denke Dein!" Wie ernst und bang fragt er — die Melodie von dem Grundton D dur nach A dur gewandt schwebt über dem begleitenden Septimenakkord — ob sein gedacht wird! Und dann die Bitte und die Versicherung der letzten Strophe — unermüdlich wenden sie sich an die Geliebte, suchen in immer rührenderen, eindringlicheren Weisen ihr Herz zu treffen, und für den Sänger legt das begleitende Klavier innige Fürbitte ein. Wenn rechtes Liebesflehen, wenn Adel der entgegen getragenen Empfindung ein hartes Herz erweichen könnte, wenn es nicht vielmehr ein unerklärliches, aus unbekannten Tiefen stammendes, durch keine Macht des Willens heraufzubeschwörendes Etwas wäre, das den Liebesbrand entzündet, dann würde diesem Sange sich keine Seele entziehen können. — Das Lied verdiente, nicht vergessen zu sein.

Die „vier Arietten und das Duett", Text italienisch und deutsch (No. 220) bilden ein Ganzes. Schon die Namen deuten an, dass hier über die eigentliche Liedform hinausgegangen wird

ins Dramatische, Opernhafte. Muthvoll und selbstbewusst tritt die erste Arietta auf, fest überzeugt, dass kühnes Streben und treues Ausharren zu der „Gewährung süssem Lichte“ führen. Aber schon in der zweiten wandelt sich diese Stimmung in ihr Gegentheil. Es ist leise Liebesklage, der das Klavier in halbgebrochenen Akkorden präludirt und dann zur Seite bleibt. Zweimal hebt sich die Stimme, um der gepressten Seele Befreiung zu schaffen zum Nothschrei, um dann wieder in stille Wehmuth zurückzusinken. Es ist ja „umsonst“, die Geliebte „bleibt stumm und fern“. Die dritte und vierte Ariette bieten wieder Gegenbilder, beide „L'amante impaziente“ betitelt, aber jene als Arietta buffa, diese als assai seriosa auftretend, beide fast im Karakter von Opern-Arien. Die erste stellt in vorwurfsvollem, beinahe herrischem Tone Frage und Aufforderung, als sollte abgetrotzt werden, was nicht gutwillig gewährt wird. Man wird lebhaft an das Trotzige „dona nobis pacem“ in der grossen Messe erinnert. Aber des Herzens „zärtlich Neigen“ und der Seele Frieden sie kommen nicht auf Befehl. Das bekennt der ungeduldige Liebhaber denn auch mit bitterem Klageton in der folgenden Arietta. Einen ganz neuen Ton schlägt das abschliessende Duett an. Der Liebende träumt sich an das Ziel seines Strebens, er hat es für einen Augenblick erreicht. Aber nun gilt es, diesen Moment des rasch verfliegenden Glückes festzuhalten, ihn im Verein mit der gewonnenen Geliebten ganz zu geniessen — das sagt dieses wundervolle Duett, dessen allgemeiner Karakter schon im ersten Theile (S. 120) bezeichnet ist.

Dass Beethoven damals auch in Goethe, dem Herzenskünder, den beredten Interpreten seiner Gefühle suchte, ist nicht wunderbar. Von Klärchen's Lied ist schon S. 165 und 168 gesprochen. Musste auch hervorgehoben werden, dass die Komposition der Stellung, welche dieses Lied nach des Dichters Intention im Drama einnehmen sollte, nicht entspricht, so ist sie doch für sich betrachtet ein sonniger Ausdruck tief empfundenen Liebesglückes und ohne Zweifel einem der wenigen glückvollen Momente im Liebesleben des Menschen Beethoven entflossen. Auch von den übrigen hierher gehörigen Liedern war schon im ersten Theile (S. 120 und 122) die Rede, wo es galt, Beethovens Bedeutung als Liederkomponist festzustellen. Wir müssen vor allen Dingen festhalten, dass Beethoven nach dichterischen Texten greift, damit sie ihm sein persönliches Empfinden, welches unter dem Einflusse persönlicher Erlebnisse steht, aussprechen helfen. Da kann es ihm denn

begegnen und begegnet ihm wirklich, dass seine Musik mehr in äusserlichem Verhältnisse zur Dichtung bleibt, dass sie mehr Beethoven wiederspiegelt als den Vorstellungskreis des Dichters, wie z. B. in „Mignon", oder dass die Musik von der Uebermacht der Dichtung bewältigt wird und weit hinter ihrem Zauber zurückbleibt, wie in „mit einem gemalten Band", oder in dem viermal komponirten Liede „Sehnsucht", in dem er sich selbst offenbar nicht genügt hat, da er alle vier Weisen herausgegeben. Dass er aber Goethe's „Neue Liebe, neues Leben" auf das Glücklichste musikalisch beschwingt hat, ist (I, S. 122) anerkannt worden. Hier fügen wir nur noch hinzu: in diesem Gedichte fand er voll und ganz ausgesprochen, was ihn selbst bewegte, aus diesem Gedichte schaute ihn die Zauberin an, die ihn im Leben mit unzerreissbarem Fädchen festhielt. Diesem Liede am nächsten tritt die Musik zu „Was zieht mir das Herz so, was zieht mich hinaus?" Der Komponist ist ganz wie der Dichter von hoffnungsvollem Liebesdrange erfüllt, es zieht ihn wie den Dichter zur Liebsten, in deren Herzen seine Weisen willkommen sind und wiederklingen. Und auch die Verklärung der Liebenden zum blinkenden Stern reflektirt sich im H dur-Schlusse der Komposition, die sich vorher in H moll bewegte, auf das Anmuthigste.

Endlich das tief ergreifende „Wonne der Wehmuth", es markirt die Katastrophe und nimmt zu dem Einzigen, was übrig bleibt, zu dem Troste der Thränen seine Zuflucht. Mögen sie auch versiegen unter dem Gebote der Tagespflicht, in dem Moment, wo sie fliessen, scheinen sie für ewige Zeiten das einzige Heilmittel.

Aber eilen wir nun, das Wenige, was über den äusseren Verlauf dieser Liebe feststeht oder wenigstens mit einiger Gewissheit sich ermitteln lässt, zu erzählen. Es sind wieder zumeist Aeusserungen Beethovens selbst, von denen wir uns führen lassen, und zwar sofort bis ans Ende. —

Beethoven hat in späterer Zeit seine Toilette oft arg vernachlässigt. Aber wie so Mancher, der um seine äussere Erscheinung sonst wenig besorgt ist, in der Lage des hoffnungsvoll Liebenden vorübergehend den Anwandlungen eines Elegant unterliegt, so ging es im Frühling 1810 auch unserem Meister. Davon zeugen zwei Billette an den immer dienstbeflissenen Zmeskall. In dem einen bittet er, ihm einen Spiegel zu leihen, da der eigene zerbrochen, auch sofort einen neuen für ihn zu kaufen. Im andern gemahnt er den Freund an den Auftrag. Dieses Billet, etwa am 19. oder

20. April geschrieben, lautet: „Lieber Z. sein Sie nicht böse über meine Blättchen — erinnern Sie sich nicht (an) die Lage worin ich bin, wie einst Herkules bei der Königin Omphale??? ich bat Sie, mir einen Spiegel zu kaufen, wie der Ihrige, und bitte Sie, sobald Sie den Ihrigen, den ich Ihnen hier mitschicke, nicht brauchen, mir ihn doch heute wieder zu senden, — denn der meinige ist zerbrochen — leben Sie wohl und schreiben ja nicht mehr der grosse Mann über mich (sic) — denn nie habe ich die Macht oder die Schwäche der menschlichen Natur so gefühlt als izt — haben Sie mich lieb." Wenige Tage später, am 2. Mai, bittet der Arme, in der Uebermacht seines Gefühls zwischen der inneren Welt und der Wirklichkeit nicht mehr unterscheidend, wie wenn es nur noch den Schritt zum Altar zu thun gälte, seinen Jugendfreund Wegeler, mit dem er, wie es scheint, seit dem 16. Novbr. 1801 (I, 135) nicht mehr korrespondirt hatte, um schleunigste Besorgung seines Taufscheines. Wegeler, der Gatte Leonore's von Breuning, konnte von Koblenz aus, wo er sich als Arzt niedergelassen, durch seine verwandtschaftlichen Beziehungen mit Beethoven's Geburtsstadt des Letzteren Wunsch leicht erfüllen, und that es so prompt wie möglich. Beethoven hatte den Zweck, zu welchem er das Geburtsattest zu haben wünschte, in seinem Briefe nicht angegeben, Wegeler ahnte aber das Motiv und wenige, etwa 3 Monate später, fand er seine Ahnung durch einen Brief seines Schwagers Stephan von Breuning bestätigt. In diesem Briefe heisst es: „Beethoven sagt mir alle Woche wenigstens einmal, dass er Dir schreiben will, allein ich glaube, seine Heirathspartie hat sich zerschlagen, und so fühlt er keinen so regen Trieb mehr, Dir für die Besorgung des Taufscheines zu danken." Diese Aeusserung fällt durch ihre Knappheit und Unbestimmtheit auf. Man sollte meinen, dass der alte Jugendfreund, der damals, wie das Citat beweiset, sehr viel mit Beethoven verkehrte, von dessen Herzensangelegenheiten eingehender und sicherer unterrichtet gewesen sein müsste, als es sich hier zeigt, dass er von der Dame, um die es sich handelte, um die Gründe, welche die Verbindung mit ihr vereitelten, hätte wissen müssen. Aber nichts von alledem. Wäre er genauer eingeweiht gewesen, so hätte er dem Schwager gegenüber aus den Einzelheiten wohl kein Geheimniss gemacht. Aber er sagt nicht mehr, als er weiss, und selbst dies noch mit dem abschwächenden Zusatze „Ich glaube". Es ist daher ein Wagniss, tiefer in eine Sache eindringen zu

wollen, die Beethoven selbst vor den Nächststehenden zu verbergen gesucht und mit einer solchen Zurückhaltung behandelt hat, dass ausser jener Aeusserung Breuning's über die Zeit und die Einzelheiten der Katastrophe nichts bekannt geworden ist.

Dennoch lässt sich durch Kombinirung von Umständen hinsichtlich der Zeit des Faktums und über die Person der Geliebten ziemlich Sicheres ermitteln.

Im Frühjahr 1810 kam Bettina Brentano nach Wien. Am 15. Mai schrieb sie über ihren Aufenthalt den ersten Brief an Goethe; am 28. Mai den zweiten. In diesem schildert sie dem Dichter die Persönlichkeit Beethovens, den sie inzwischen besucht hat, und erwähnt auch der Lieder, welche ihr Beethoven vorgesungen, unter ihnen des Liedes „Trocknet nicht Thränen der ewigen Liebe", das sie als „in diesen Tagen komponirt" bezeichnet. Ist nun dieses Lied das Ergebniss der zertrümmerten Hoffnungen Beethovens, so muss, als Bettina ihn aufsuchte, der Schiffbruch schon vollendete Thatsache gewesen sein. Nun giebt Bettina ihren Bericht nicht auf Grund eines flüchtigen Besuches, sondern wiederholter Eindrücke, die sie in vertrauterem Verkehr mit ihm aufgenommen. Wir dürfen also wohl annehmen, dass ihr erstes Zusammentreffen mit Beethoven dem Briefe vom 28. Mai mindestens um 8 Tage voranging; bedenken wir ferner, dass Beethoven damals bereits Zeit und Musse gefunden, sein Leid künstlerisch im Liede zu verklären, so dürfen wir um weitere 8 Tage zurückgehen, und es ergiebt sich, dass bald nachdem 2. Mai, wo er an Wegeler schrieb, noch im ersten Drittel des Monats sein Liebesdrama gespielt war.

Ueber die Frage, welchem weiblichen Wesen er sich noch am 2. Mai so nahe stehend und unzertrennlich verbunden glaubte, dass er sogar die zur Vermählung nöthigen Schritte zu thun sich veranlasst fühlte, enthielten wir uns in der vorigen Auflage dieses Buches jeder Vermuthung, indem wir unsere Hoffnung auf Thayer's zukünftige Aufklärungen setzten — speciell Nohl's Annahme, damals sei Therese Malfatti die Erwählte gewesen, erklärten wir für unbegründet oder wenigstens unerweislich. Inzwischen ist Thayer's dritter Band erschienen, aber wir gestehen, dass derselbe unsere Erwartungen hinsichtlich dieses Gegenstandes getäuscht hat, vielmehr bekennen wir, dass wir nach genauer Erwägung aller Verhältnisse unseren Widerspruch gegen Nohl aufgeben und in der Hauptsache uns ihm anschliessen, wenngleich wir übrigens, in der

Auffassung und Darstellung dieser Episode in Beethovens Leben, unseren eigenen Weg gehen. Dass Beethoven die oben genannte junge Dame geliebt und um sie geworben hat, ist eine wohlbeglaubigte Familientradition der Malfatti's. Der Vater derselben, ein reicher Gutsbesitzer, pflegte mit den Seinigen etwa seit 1805 den Winter in Wien zuzubringen. Beethoven wurde in sein gastfreundliches, gebildetes Haus, in dem auch die Musik eifrig gepflegt wurde, ungefähr 1807 durch den K. K. Hofkoncipisten Ignaz von Gleichenstein, seinen intimen Freund, eingeführt und suchte in dem Kreise der Familie, die ihn als Künstler und Menschen bald verehrte, Erholung und gesellige Belebung seines einsamen Daseins. Hier befreundete er sich auch mit dem berühmten Arzt Dr. Malfatti, einem Verwandten des Hauses, der ihm einst in seiner letzten Krankheit zur Seite stehen sollte. Für die beiden Töchter, blühende Mädchen in eben heranreifendem Alter stehend, Therese, (geb. am 1. Januar 1793) und Anna, (geb. am 7. Dezember desselben Jahres) fasste er bald ein herzliches Interesse. Anna wurde später (1811) Gleichensteins Gattin. Besonders rege folgte er der Entwickelung Theresens, die, wie Sonnleithner sagt, schön, lebhaft, geistreich und eine sehr gute Klavierspielerin war. Nohl hat bei der Frau von Gleichenstein, die ihre Schwester überlebt hat, ein Porträt der letzteren gesehen von unverkennbar „romanischem Typus"; sie erscheint „schwarzbraun in Lockenhaar, Teint und Augen, mit karakteristisch gebogener Nase, voll Verstand und feurigen Temperaments, flüchtig und ganz des Lebens Sonnenseite zugewandt". Aber gerade, dass sie an seinem eigenen Karakter gemessen, von etwas leichtwiegendem, unstätem Naturell war, die Wahrnehmung dieser Gegensätzlichkeit scheint Beethoven allmählich mehr und mehr gefesselt zu haben. Nur ungefähr lässt sich sagen, wann dieses Verhältniss herzlicher Theilnahme die bestimmte Gestalt glück- und leidenvoller Liebe angenommen hat. Therese soll sich früh entwickelt haben, aber schwerlich wird bei dem grossen Altersunterschied zwischen ihr und ihm jene Wandelung vor dem Jahre 1809 erfolgt sein, in welchem sie das 17. Lebensjahr vollendete. Wir werden daher auch unter den zahlreichen Billetten an Gleichenstein diejenigen, in welchen Beethoven zärtliche Anspielungen auf Therese macht, in dasselbe Jahr, jedenfalls nicht früher, zu setzen haben, z. B. das neunte in der Nohlschen Sammlung (Neue Briefe). Nohl und Thayer geben ihm wegen des Geschäftlichen, das darin verhandelt wird, die Jahreszahl 1807. Aber zu dieser

Annahme will der Schluss nicht recht stimmen. Da heisst es: „Grüsse mir alles, was Dir und mir lieb ist, wie gerne würde ich noch hinzusetzen, und wem wir lieb sind???? wenigstens gebührt mir dieses ?Zeichen — leb wohl, sei glücklich, ich bin's nicht.“ — Auch mit Hinsicht auf Gleichenstein erscheint das Jahr 1807 als Fehlgriff. Es ist deutlich, dass der Freund mit seiner Liebe im Reinen und glücklicher Verlobter ist. Sollte sein Brautstand von 1807 bis 1811 gedauert haben? Vielleicht fällt dieses Billet noch später erst ins Jahr 1810. Dasselbe gilt von dem einzigen uns erhaltenen Briefe Beethoven's an Therese Malfatti selbst, der ein Zeugniss seiner Liebe, ihres anders gearteten Wesens und seiner Bemühung ist, Einfluss auf ihren Karakter und ihre Geistesbildung zu gewinnen. Wir theilen ihn wörtlich mit. Beethoven weilt noch in der Stadt, Therese hat mit ihren Eltern sich schon nach ihrem Sommeraufenthalt begeben. „Sie erhalten hier, verehrte Therese, das Versprochene, und wären nicht die triftigsten Hindernisse gewesen, so erhielten Sie noch mehr, um Ihnen zu zeigen, dass ich immer mehr meinen Freunden leiste als verspreche. Ich hoffe und zweifle nicht daran, dass Sie sich ebenso schön beschäftigen, als angenehm unterhalten, — letzteres jedoch nicht zu sehr, damit man auch noch unser gedenke. Es wäre wohl zuviel gebaut auf Sie, oder meinen Werth zu hoch angesetzt, wenn ich Ihnen zuschriebe: die Menschen sind nicht nur zusammen, wenn sie beisammen sind, auch der Entfernte, der Abgeschiedene lebt bei uns. Wer wollte der flüchtigen Alles im Leben leicht behandelnden T. so etwas zuschreiben? — Vergessen Sie doch ja nicht in Ansehung Ihrer Beschäftigung das Klavier oder überhaupt die Musik im Ganzen genommen. Sie haben so schönes Talent dazu, warum es nicht ganz kultiviren? Sie die für Alles Schöne und Gute soviel Gefühl haben, warum wollen Sie dieses nicht anwenden, um in einer so schönen Kunst auch das Vollkommenere zu erkennen, das auf uns selbst immer wieder zurückstrahlt. Ich lebe sehr einsam und still. Obschon hier und da mich Dichter aufwecken möchten, so ist doch eine unausfüllbare Lücke, seit Sie alle von hier fort sind, in mir entstanden, worüber selbst meine Kunst, die mir sonst so getreu ist, noch keinen Triumph hat erhalten können. Ihr Klavier ist bestellt und Sie werden es bald haben. Welchen Unterschied werden Sie gefunden haben in der Behandlung des an jenem Abend erfundenen Themas und so wie ich es Ihnen letztlich niedergeschrieben habe! Erklären Sie sich das selbst, doch nehmen Sie ja den Punsch nicht zu Hülfe.

Wie glücklich sind Sie, dass sie schon so früh aufs Land konnten! Erst am 8. kann ich diese Glückseligkeit geniessen. Kindlich freue ich mich darauf, wie froh bin ich einmal in Gebüschen, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können, kein Mensch kann das Land so lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Wiederhall, den der Mensch wünscht!

Bald erhalten Sie einige Kompositionen von mir, wobei Sie sich nicht zu sehr über Schwierigkeiten beklagen sollen. Haben Sie Goethes Wilhelm Meister gelesen, den von Schlegel übersetzten Shakespeare? Auf dem Lande hat man so viel Musse, es wird Ihnen vielleicht angenehm sein, wenn ich Ihnen diese Werke schicke. Der Zufall fügt es, dass ich einen Bekannten in Ihrer Gegend habe, vielleicht sehen Sie mich an einem frühen Morgen auf eine halbe Stunde bei Ihnen, und wieder fort! Sie sehen, dass ich Ihnen die kürzeste Langeweile bereiten will. Empfehlen Sie mich dem Wohlwollen Ihres Vaters, Ihrer Mutter, obschon ich mit Recht noch keinen Anspruch darauf machen kann, — ebenfalls dem der Base M. Leben Sie nun wohl, verehrte T., ich wünsche Ihnen Alles, was im Leben gut und schön ist, erinnern Sie sich meiner und gern — vergessen Sie das Tolle. — Seien Sie überzeugt, Niemand kann Ihr Leben froher, glücklicher wissen wollen, als ich und selbst dann, wenn Sie gar keinen Antheil nehmen an Ihrem ergebensten Diener und Freund Beethoven.

NB. Es wäre wohl sehr hübsch von Ihnen, in einigen Zeilen mir zu sagen, womit ich Ihnen hier dienen kann?"

Stammt dieser Brief aus dem Jahre 1810, so muss er spätestens Ende April geschrieben sein, nnd der angekündigte Besuch ist es vielleicht gewesen, der, als er verwirklicht wurde, die tragische Wendung herbeigeführt hat. Wie dem auch sei, Eines sagt dieser Brief deutlich und klar: Die Geliebte, so nahe sie seinem Herzen stand, war doch an Karakter und Lebensauffassung grundverschieden von ihm. Der ruhige und urtheilsfähige Beobachter musste daher, wenn er für die Betheiligten Herz und Theilnahme hatte, zum Besten Beider wünschen, dass sie für das Leben nicht aneinander gekettet wurden. In diesem Falle waren es denn auch die Eltern Theresens, die, nach Aussage der Frau von Gleichenstein, eine Verbindung mit Beethoven niemals zugegeben haben würden. Ob Therese selbst seine Liebe erwiedert hat, ist mehr als zweifelhaft. Nach Aussage eines Verwandten hat sie (so berichtet Thayer II, 339) später, wenn die Rede auf Beethoven kam, mit Verehrung von

ihm gesprochen, aber stets mit einer gewissen Reserve. Dieser beschränkende Zusatz ist mehrfacher Deutung fähig, wir wollen sie nicht versuchen. Beethoven selbst ist jedenfalls, ermuthigt durch die Freundlichkeit, Hochachtung, Bewunderung und Theilnahme, die ihm in dem Hause Malfatti entgegengebracht wurde, irrthümlich zu aussichtslosen Hoffnungen veranlasst worden und hat diese Verblendung durch schmerzvolle Enttäuschung büssen müssen.

Aus der Zeit des ungewissen Schwankens und Bangens sind 3 Briefe an Gleichenstein, den Vertrauten und Mittler in dieser Herzenssache, vorhanden, deren Mittheilung wir uns nicht versagen können. Ist auch Manches unverständlich in ihnen, so führen sie uns doch seine Seelenpein vor Augen.

(1.) „Du lebst auf stiller ruhiger See oder schon im sichern Hafen — des Freundes Noth, der sich im Sturm befindet, fühlst Du nicht — oder darfst Du nicht fühlen — was wird man im Stern Venus Urania von mir denken, wie wird man mich beurtheilen, ohne mich zu sehen — mein Stolz ist so gebeugt, auch unaufgefordert würde ich mit Dir reisen dahin — lass mich Dich sehen morgen früh bei mir, ich erwarte Dich gegen 9 Uhr zum Frühstücken — Dorner kann auch ein andermal mit Dir kommen — wenn Du nur aufrichtiger sein wolltest, Du verhehlst mir gewiss etwas, Du willst mich schonen, und erregst mir mehr Wehe in dieser Ungewissheit, als in der noch so fatalen Gewissheit —

Leb wohl, kannst Du nicht kommen, so lass mich es vorher wissen — denk und handle für mich — dem Papier lässt sich nichts weiter von dem, was in mir vorgeht, anvertrauen —"

(2.) „Deine Nachricht stürzte mich aus den Regionen des Glücks wieder tief herab. — Wozu denn der Zusatz, Du wolltest mir es sagen lassen, wenn wieder Musik sei, bin ich denn gar nichts als Dein Musicus oder der Andern? — so ist es wenigstens auszulegen, ich kann also nur wieder in meinem eigenen Busen einen Anlehnungspunkt suchen, von aussen gibt es also gar keinen für mich; nein nichts als Wunden hat die Freundschaft und ihr ähnliche Gefühle für mich. — So sei es denn, für Dich, armer B., gibt es kein Glück von aussen, Du musst Dir Alles in Dir selbst erschaffen, nur in der idealen Welt findest Du Freunde. —

Ich bitte Dich, mich zu beruhigen, ob ich selbst den gestrigen Tag verschuldet, oder wenn Du das nicht kannst, so sage mir die Wahrheit, ich höre sie ebenso gern, als ich sie sage — jetzt ist es noch Zeit, noch können mir Wahrheiten nützen. — Leb wohl —

lass Deinen einzigen Freund Dorner (Arzt) nichts von alle dem wissen."

(3.) „Lieber Freund, so verflucht spät — drücke alle warm an's Herz — warum kann meines nicht dabei sein? Leb wohl, Mittwochs früh bin ich bei Dir — der Brief ist so geschrieben, dass ihn die ganze Welt lesen kann — findest Du das Papier von dem Umschlag nicht rein genug, so mach ein andres drum, bei der Nacht kann ich nicht ausnehmen, ob's rein ist — leb wohl, lieber Freund, denke und handle auch für Deinen treuen Freund

Beethoven."

Therese wurde im Jahre 1817 Gemahlin des Hofrathes Wilhelm Baron von Drosdick, sie starb in Wien am 27. April 1851, 60 Jahre alt.

Dank der treuen Freundschaft Gleichensteins und der zarten Behandlung, welche Beethovens Bewerbung von Seiten der Familie Malfatti erfuhr, erlitt sein Verhältniss zu diesem Hause nur eine kurze Unterbrechung.

Wir haben in der obigen Darstellung stillschweigend vorausgesetzt, dass im Jahre 1810, wo Beethoven nach Breunings Zeugniss sich zu verheirathen beabsichtigte, es Therese Malfatti und keine andere Dame war, der er seine Hand anbot. Wir haben jetzt die Berechtigung dieser Annahme nachzuweisen. Beethoven könnte ja später erst um sie geworben, und im Jahr 1810 könnte es sich um eine andre Auserwählte gehandelt haben.

Dass an eine förmliche Werbung um Therese Malfatti vor dem Jahre 1810 nicht zu denken ist, muss nach allem Gesagten als ausgemacht gelten, aber auch jedes spätere Jahr ist unzulässig, weil unvereinbar mit thatsächlichen Verhältnissen. Im Jahre 1817 vermählte sich Therese; während des voraufgehenden mehr als fünfjährigen Zeitraums aber, seit dem Herbst von 1811, war Beethoven nachweislich durch eine andre, vielleicht weniger stürmische, jedoch um so tiefere Neigung gefesselt. Es würde also nur noch die erste Hälfte von 1811 in Frage kommen. Und in der That! Thayer hat diese Zeit ausersehen, d. h. mit anderen Worten: Thayer lässt Beethoven innerhalb eines Zeitraumes von 12 Monaten zweimal einen erfolglosen Anlauf zur Gewinnung einer Lebensgefährtin machen. Und zwar nennt er die Werbung um Therese M. einen „plötzlichen Einfall", während er die 1810 zerschlagene Heirathspartie als traurigen und schwer erschütternden Abschluss einer mindestens 5 Jahre genährten heissen Liebe betrachtet. Stünden wir in diesem Punkte einer unantastbaren

Ueberlieferung gegenüber, so würden wir uns derselben beugen müssen, gleichwohl aber mit dem unbehaglichen Gefühle, in unserer Gesammtvorstellung von Beethovens Wesen gestört zu sein; denn wir sind gewohnt zu sehen, dass sein Gemüthsleben durch entscheidende Schicksale nicht in kurze, schnell beruhigte Wallungen, sondern in gewaltige Stürme geräth, deren hochgehende und langhin rollende Wellen sich erst sehr allmählich und mit deutlichen Spuren ihrer Wirkung verlaufen. Auch Deiters kann, obwohl er sich Thayers Annahme anschliesst, sein Erstaunen über diese schnelle Erholung und diese plötzliche Versatilität Beethovens nicht unterdrücken. Zu unserer Genugthuung aber liegen die Dinge nicht so. Thayer stützt sich auf keine Ueberlieferung. Seine Behauptung beruht einzig und allein auf der unbeglaubigten Voraussetzung, dass die oben mittgetheilten drei Briefe an Gleichenstein Ende Mai 1811 geschrieben sind. Dieses Datum und Jahr ergiebt sich ihm aus dem ersten derselben, dessen Anfang „Du lebst auf stiller ruhiger See oder schon im sichern Hafen — des Freundes Noth, der sich im Sturm befindet, fühlst Du nicht —“ ihm eine „Anspielung auf die Verheirathung Gleichensteins mit der jüngeren der Malfatti'schen Schwestern“, welche gegen Ende Mai 1811 stattfand, zu sein scheint. Dass hier eine Anspielung auf die beiderseitigen Herzensverhältnisse zu den Töchtern Malfatti's vorliegt, ist klar und wird auch durch das Folgende bestätigt, indessen wie nahe Gleichenstein damals seiner Vermählung war, lässt sich aus diesen Worten nicht ersehen; und wenn Beethoven seine eigene Lage als eine sturmbewegte ansieht, die „des Freundes aber dem Leben“ auf ruhiger See oder schon im Hafen vergleicht, so erlaubt dies Gleichniss unbedingt die Deutung, dass des Freundes Seelenfrieden die Folge eines bereits vollzogenen Verlöbnisses ist, zu dem der Schreiber des Briefes seinereits wegen seines noch ungeklärten Verhältnisses zu Theresen noch nicht hat gelangen können. Nicht der Verheirathung, sondern dem ersehnten Sichfinden der Liebenden pflegt der Sturm der Seele voranzugehen, in dem Beethoven sich befindet.

Ist es daher unwahrscheinlich, dass er auf Gleichenstein's Vermählung anspielt, so kann dieser Brief auch nicht mit Sicherheit in das Jahr 1811 gesetzt werden, man darf ihn, wie wir gethan, mit grösserem Rechte viele Monate früher geschrieben denken. Damit fällt denn auch die einzige Stütze Thayer's für seine Ansicht, Beethoven habe sich erst 1811 um Therese Malfatti beworben.

Aber es existirt auch eine Thatsache, welche beweist, dass

Beethoven höchst wahrscheinlich im Frühling 1811 überhaupt nicht irgend welche bestimmte Heirathsabsicht gehabt hat. Dies ist ein Brief, welchen Beethoven in diesem Jahre an Bettina Brentano geschrieben hat, der einzige unter den drei an Bettina veröffentlichten, welcher sich als ächt erwiesen hat. Es ist der zweite, geschrieben in Wien am 10. Februar 1811. Der Redestil dieses Briefes grenzt in mehreren Partieen in fast befremdlicher Weise an den eines Liebhabers, offenbar ein Reflex der lebhaften, geistreichen und zutraulichen Art Bettina's, durch welche sie einen nachhaltigen Eindruck auf ihn gemacht hatte. Aber sicherlich hätte er in diesem Tone nicht an sie geschrieben, wenn er damals eine hoffnungsvolle Liebe im Herzen getragen hätte. Ferner, Beethoven beglückwünscht sie zu ihrer bevorstehenden Verheirathung. Wäre es nicht bei seinem vertrauten Verhältnisse zu Bettina mehr als unnatürlich, wenn er bei dieser Gelegenheit über seine eigenen Heirathsabsichten schwiege, vorausgesetzt, dass er solche hatte? Endlich, man lese folgende Stelle des Briefes, die unmittelbar nach dem Glückwunsche kommt: „Was soll ich Ihnen von mir sagen! — Bedaure mein Geschick! rufe ich mit der Johanna aus; rette ich nur noch einige Lebensjahre, so will ich auch dafür, wie für alles übrige Wohl und Wehe, dem alles in sich Fassenden, dem Höchsten danken.“ So schreibt man nicht, wenn man glücklich liebt oder gar in naher Zukunft die im bürgerlichen Leben üblichen Konsequenzen seiner Liebe zu ziehen gedenkt; so schreibt man, wenn man den unglücklichen Abschluss einer Neigung hinter sich hat, aber noch unter der vollen Wirkung seiner Niederlage steht Und in solcher Stimmung sollte Beethoven schon im Mai darauf, gleichsam in plötzlichem Raptus den „Einfall“ gehabt haben, einem jungen Mädchen seine Hand anzubieten?

Bietet also auch das Jahr 1811 für das Ende der Therese-Malfatti-Episode keinen Raum, so bleibt nichts übrig als auf das Jahr 1810 zurückzukommen und dieses Ende mit der nachweislich in demselben Zeitraum zerschlagenen Heirathspartie zu identifiziren.

Selbstverständlich erledigt sich mit diesem Ergebniss, für uns wenigstens, auch Thayer's andere Hypothese, dass es im Jahre 1810 die Gräfin Therese von Brunswick gewesen sei, die er zu besitzen hoffte, und zwar nach einem fünf Jahre hindurch in Treue und mit Inbrunst gepflegten Herzensverhältnisse. Wollten wir auch die Unvereinbarkeit dieser Hypothese mit Allem, was wir oben entwickelt haben, unberücksichtigt lassen, so würden wir dennoch nicht

in der Lage sein ihr zuzustimmen. Denn sie wird von Thayer auf einer weiteren, viel luftigeren aufgebaut, nämlich auf der Annahme, dass der berühmte Liebesbrief an „die unsterbliche Geliebte" im Jahre 1806 an Therese von Brunswick gerichtet gewesen sei. Wir haben über diesen Brief, sein Jahr und seine Adressatin im ersten Theile (S. 145 flgde.) vollkommen abweichende Ansichten ausgesprochen und zu erhärten gesucht, die wir natürlich hier festhalten. Thayer ist für seine Meinung den Beweis schuldig geblieben, oder hat ihn wenigstens so gewaltsam geführt, dass wir in der unsrigen nur bestärkt worden sind. Wir sprechen daher diesem Briefe jede Beziehung zu der oben genannten Dame ab. Was Thayer im Uebrigen in Betreff der letzteren anführt, das bietet deutliche Symptome eines langjährigen herzlichen Verkehrs, der bei der sehr engen Freundschaft Beethovens mit dem Bruder der Gräfin, Franz von Brunswick, sehr erklärlich ist — weiter nichts. Beethoven verkehrte übrigens, wie es scheint, ebenso freundschaftlich mit der anderen Schwester, der Gräfin Josephine Deym. Beiden Schwestern hatte er schon 1800 vierhändige Variationen über eine Melodie zu dem Goethe'schen „Ich denke Dein" in das Stammbuch geschrieben; und im Jahre 1810 widmete er Theresen die Fis-dur-Sonate Op. 78. Ferner befindet sich im Besitz der Erben Beethovens ein Portrait einer jungen Dame mit der Aufschrift: „Dem seltenen Genie, dem grossen Künstler, dem guten Menschen von T. B.", welches möglicher Weise Therese von Brunswick darstellt. Endlich erzählte Gräfin Gallenberg (Julia Guicciardi) Otto Jahn: „Graf Brunswick, auch seine Schwestern adorirten ihn (Beethoven)." Damit sind alle Verkehrserscheinungen zwischen dem Künstler und seiner Verehrerin erschöpft, sie reichen nicht aus, um ihnen über die oben angegebene Grenze hinaus Bedeutung zu geben. Der Umstand, dass die Gräfin unverheirathet blieb — sie starb als Ehrenstiftsdame in Brünn 1850, 72 Jahre alt — giebt natürlich zu keiner Beethoven betreffenden Muthmassung ein Recht. —

Aber noch immer, trotz aller Enttäuschung, dauerten Verlangen und Hoffnung nach einer Verbindung ungestillt und unerfüllt in Beethoven fort. Aus dem Jahre 1817 oder 1818 (wenn Schindler die rechte Zeit getroffen) existirt noch ein Blatt, wo es heisst: „Nur Liebe — ja nur sie vermag Dir ein glücklicheres Leben zu geben! O Gott — lass mich sie — jene endlich finden, die mich in Tugend bestärkt — die erlaubt mein ist. Baden, am 27. Juli, als die M. vorbeifuhr, und es schien, als blickte sie auf mich." War es die

einstige Geliebte, Therese Malfatti, — die M. — die solchen Gefühlsausbruch veranlasste? Wir meiden hier näheres Eingehen — genug! er hat die Einzige, Edle, welche er ersehnte, nie gefunden. Wunderbar bleibt es immerhin, da ihm ja während seines ganzen Lebens von Seiten des andern Geschlechts Theilnahme und Hochachtung in reichem Masse, zumal von den edelsten Frauen dargebracht worden ist.

Beethovens Gesundheit war, wie schon erwähnt, im Jahre 1811 erschüttert. Schon im Winter 1810/11 plagten ihn — in Folge seiner seit vielen Jahren anhaltenden Unterleibsleiden, so heisst es — heftige Kopfschmerzen, vielleicht waren sie auch Folge der durchlebten Gemüthsstürme. Die Aerzte hatten zuerst einen längeren Aufenthalt im Süden verordnet, beschränkten sich aber später darauf, ihn nach Teplitz zu schicken. Nach diesem Badeorte reiste er Ende Juli. Seine Gesundheit ward nicht wesentlich gebessert, aber der Aufenthalt gab wenigstens seinem Geiste Gleichgewicht und Elastizität wieder. Wesentlich trug dazu das Bekanntwerden und der Umgang mit einigen interessanten und anregenden Menschen bei, so mit Varnhagen von Ense, damals Lieutenant in österreichischen Diensten, mit dessen Braut Rahel Levin, mit dem Dichter Tiedge und der liebenswürdigen Gräfin Elisabeth von der Recke. In der Gesellschaft der letzteren befand sich Amalie Seebald aus Berlin, eine Dame, die, wie es scheint, die erste Jugend bereits überschritten hatte, aber durch ungewöhnliche geistige Vorzüge, namentlich durch echt weibliche Karaktereigenschaften den Künstler und Menschen bald fesselte. Dass sie sein Herz gewann, ersehen wir aus einem Briefe, den er, noch ganz ergriffen von ihrer Persönlichkeit, im September desselben Jahres an Tiedge schrieb, (mitgetheilt von Thayer, III. S. 179). Im Sommer 1812 sah er Amalie in Teplitz wieder, und es entwickelte sich ein Verkehr mit ihr, der übrigens jeder Leidenschaftlichkeit entbehrte, aber grade desshalb um so vertraulicher und unbefangener und für Beethoven wohlthuender gewesen zu sein scheint. Beethoven erkrankte; da kam sie zu ihm, unterhielt den ungeduldig an das Bett Gefesselten, achtete darauf, dass ihm die nöthige Pflege ward und sorgte während der Rekonvalescenz für kräftige Kost. So freudig und weiblich-demuthvoll sie ihm ihre kleinen Dienste leistete, in demselben Masse wurden diese allmählich für den Empfänger innerliches Bedürfniss, so dass Amalie ihn zuweilen im Scherz ihren „Tyrannen“ nannte.

Sie schrieb ihm einmal: „Mein Tyrann befiehlt eine Rechnung. Da ist sie. Ein Huhn 1 fl. W. W.

Die Suppe 9 kr.

Von Herzen wünsche ich, dass sie Ihnen bekommen möge.“ Beethoven darunter: „Tyrannen bezahlen nicht, die Rechnung muss aber noch quittirt werden, und das können Sie am besten, wenn Sie selbst kommen wollten. N. B mit der Rechnung zu ihrem gedemüthigten Tyrannen“. — Aus den Billetten, die Beethoven in Teplitz an Amalie gerichtet, mögen hier zwei Auszüge eine Stelle finden, weil sie die Traulichkeit und Wärme dieses Umganges veranschaulichen.

„Tyrann ich?! Ihr Tyrann! Nur Missdeutung kann Sie dies sagen lassen, wie wenn eben dieses Ihr Urtheil keine Uebereinstimmung mit mir andeuten [solle]. Nicht Tadel deswegen; es wäre eher Glück für Sie. — Ich befand mich seit gestern schon nicht ganz wohl, mit diesem Morgen äusserte sich's stärker; etwas Unverdauliches für mich genossen ist die Ursache davon, und die reizbare Natur in mir ergreift ebenso das Schlechte als das Gute, wie es scheint; wenden Sie dies jedoch nicht auf meine moralische Natur an. Die Leute sagen nichts, es sind nur Leute; sie sehen sich meistens in Andern nur selbst und das ist eben nichts; fort damit, das Gute, Schöne braucht keine Leute. Es ist ohne alle andere Beihülfe da und das scheint denn doch der Grund unseres Zusammenhaltens zu sein. — Leben Sie wohl, liebe Amalie. Scheint mir der Mond heute Abend heiterer als den Tag durch die Sonne, so sehn Sie den kleinsten aller Menschen bei sich.“ —

„Was träumen Sie, dass Sie mir nichts sein können? Mündlich wollen wir darüber, liebe Amalie, reden. Immer wünschte ich nur, dass Ihnen meine Gegenwart Ruhe und Frieden einflösste, und dass Sie zutraulich gegen mich wären. Ich hoffe mich morgen besser zu befinden und einige Stunden werden uns noch da während Ihrer Anwesenheit übrig bleiben, in der Natur uns beide wechselseitig zu erheben und zu erheitern. Gute Nacht, liebe A., recht viel Dank für die Beweise Ihrer Gesinnungen für Ihren Freund Beethoven.“

Beide sind sich, wie es scheint, im Leben nicht wieder begegnet. Amalie Seebald vermählte sich später mit dem Justizrath Krause in Berlin. Freundschaftliche Gesinnung müssen sie einander bewahrt haben, gemäss dem Spruche, den der Freund der Freundin in das Stammbuch schrieb:

„Ludwig van Beethoven,
Den Sie, wenn Sie auch wollten,
Doch nicht vergessen sollten."

Beethoven wenigstens vergass sie nicht, und die Trennung von der verehrten und geliebten Freundin schlug ihm eine schmerzvolle, lange noch offene Wunde. Darauf bezieht sich ein Geständniss, das er im Jahre 1816 an den Pensionsvorsteher Gianatasio del Rio abgelegt (mitgetheilt von der Tochter desselben in den Grenzboten, 1857). Er soll nämlich auf die Frage jenes Mannes, ob er sich nicht von seinem häuslichen Ungemache durch Schliessung einer Ehe befreien wolle, geantwortet haben: „Er liebe unglücklich! Vor fünf Jahren habe er eine Person kennen gelernt, mit welcher sich näher zu verbinden, er für das grösste Glück seines Lebens gehalten hätte. Es sei nicht daran zu denken, fast Unmöglichkeit, eine Chimäre, dennoch sei es jetzt noch wie am ersten Tag. Diese Harmonie, setzte er hinzu, habe er noch nicht gefunden! Doch es sei zu keiner Erklärung gekommen, er habe es noch nicht aus dem Gemüth bringen können!" Am 8. Mai desselben Jahres, wenige Monate vor der Unterhaltung mit Gianastasio, schrieb Beethoven an Ries: „Alles Schöne an Ihre Frau; leider hab' ich keine! — Ich fand nur eine, die ich wohl nie besitzen werde!" Und wenige Wochen vorher beendete er den Liederkreis „an die ferne Geliebte," der in seiner zweifellosen Beziehung auf Amalie Seebald wiederum ein Monument ist, welches die Herzensschicksale des Künstlers in seiner Sprache der Nachwelt verkündet.

Beethoven wandelte seinen Weg einsam weiter.

Wir erblicken in all' diesen Vorgängen nicht eine oder mehrere Liebesangelegenheiten, etwa der Art, wie sie auch das triviale Leben von Menschen gewöhnlichen Schlages unterhaltend durchziehen, sondern das eine durchgehende mitleiderweckende Verlangen nach einem Dasein in vertrautem Bunde, das so wohlberechtigt war und so bezeichnend für die Stimmung und Lage des Einsamen und Hülflosen. Hiermit stimmt auch, dass er gelegentlich die andre Seite des Ehebunds in das Auge fasste. Er mag darin Trost gesucht haben; der wirklich Liebende weiss nur von dem einen Verlangen, ohne dessen Erfüllung er das Leben nicht zu ertragen vermeint. In den Aufzeichnungen der Tochter del Rio's wird berichtet: „Jede Art gebundenes Verhältniss beim Menschen, so sagte er, sei ihm unangenehm . . . Was ihn beträfe, so habe er noch keine Ehe gekannt, von welcher nach einiger Zeit nicht das Eine

oder das Andre den Schritt bereut hätte; — und von einigen Mädchen, welche er in früheren Zeiten zu besitzen als das grösste Glück erachtet hätte, habe er in der Folge eingesehen, dass er sehr glücklich sei, dass keine derselben seine Frau geworden sei, und wie gut es oft sei, dass die Wünsche nicht erfüllt würden. Meine Schwester (sagt die Erzählende) machte auch die Bemerkung, dass er seine Kunst immer mehr lieben würde, als seine Frau; — das, erwiderte er, wäre auch in der Ordnung; auch dass er eine Frau nicht lieben könnte, welche seine Kunst nicht zu würdigen verstände.“ —

Eine Frau, die sich der Sonne zudrängte, um von ihren Lichtgluthen erwärmt und entzückt zu werden und von ihrem Schimmer womöglich selber ein wenig wiederzuleuchten, war Bettina von Arnim, aus dem angesehenen Hause Brentano in Frankfurt, durch ihren Goethe-Kultus („Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde“) und den Reichthum ihres Geistes, den sie im Umgang und in Schriften („Günderode u. a.) ausbreitete, später bekannt und von vielen bewundert, besonders von solchen, die Glanz und Lieblichkeit des Ausdrucks und gewagte Pointen von gediegener Geisteskraft nicht allzuscharf unterscheiden mögen. Sie zeigte schon früh einen anempfindenden Geist, durch den sie sich, unterstützt von der Bedeutung ihrer Familie und später ihres Gatten Achim von Arnim, mit bedeutenden Persönlichkeiten, Goethe, Savigny, jetzt Beethoven in anziehendes Verhältniss zu setzen wusste. Ja ihr Geist, ihre vielseitige Bildung, — sie zeichnete vortrefflich, komponirte sehr anziehende Lieder, sang mit ihrer schönen Altstimme Marcello's Psalme höchst würdig und eindrucksvoll, — würde sie zu noch bedeutendern, objektivern Leistungen befähigt haben, hätte sie Selbstverleugnung genug besessen, den Gegenstand selber, um den es ihr eben zu thun war, bestehn und wirken zu lassen, statt seinen Reflex in ihrer Person — und die Person, die so schön reflektirte, hervorzuheben. So glich sie einem allzureich umschmückten Spiegel; man ist gemüssigt, mehr den Spiegel zu sehn, als das Bild im Spiegel.

Es war das angesehene Haus des kaiserlichen Rathes Melchior von Birkenstock in Wien, welches Beethoven's Bekanntschaft mit Bettina vermittelte. Ein Bruder Bettina's Franz Brentano, mit einer Tochter Birckenstock's vermählt, wohnte im Hause des Schwiegervaters. Beethoven war mit diesem sowohl, wie mit Brentano befreundet. Bettina kam 1810 als verlobte Braut Achim's von

Arnim nach Wien und lebte einige Zeit in der ihr verschwägerten Familie als Gast. Bald nach ihrer Ankunft machte sie, wie schon S. 281 erwähnt, Beethoven einen Besuch.

Wie Beethoven ihr gegenübergestanden, wollte sie vielleicht schreiben; wie sie sich vorstellt, dass er gewesen und gesprochen, hat sie an Goethe geschrieben.*)

„Es ist Beethoven, von dem ich Dir jetzt sprechen will, bei dem ich der ganzen Welt und Deiner vergessen habe; ich bin zwar unmündig, aber ich irre darum nicht, wenn ich ausspreche, was jetzt vielleicht keiner versteht und glaubt, er schreitet weit der Bildung der ganzen Menschheit voran, und ob wir ihn je einholen? — ich zweifle. Möge er nur leben bis das gewaltige und erhabene Räthsel, das in seinem Geiste liegt, zu seiner höchsten Vollendung herangereift ist; ja, möge er sein höchstes Ziel erreichen, gewiss, dann lässt er den Schlüssel zu einer himmlischen Erkenntniss in unsern Händen, die uns der wahren Seligkeit um eine Stufe näher rückt.

Vor Dir kann ich's wohl bekennen, dass ich an einen göttlichen Zauber glaube, der das Element der geistigen Natur ist, diesen Zauber übt Beethoven in seiner Kunst; alles, wessen er Dich darüber belehren kann, ist eine Magie, jede Stellung ist Organisation einer höheren Existenz, und so fühlt Beethoven sich auch als Begründer einer neuen sinnlichen Basis im geistigen Leben. Wer könnte uns diesen Geist ersetzen? Von wem könnten wir ein Gleiches erwarten? — Das ganze menschliche Treiben geht wie ein Uhrwerk an ihm auf und nieder, er allein erzeugt frei aus sich das Ungeahnte, Unerschaffene; was sollte diesem auch der Verkehr mit der Welt, der schon vor Sonnenaufgang am heiligen Tagewerke ist, der seines Leibes Nahrung vergisst, und von dem Strom der Begeisterung im Flug an den Ufern des flachen Alltagslebens vorübergetragen wird; er selber sagte: „Wenn ich die Augen aufschlage, so muss ich seufzen, denn was ich sehe, ist gegen meine Religion, und die Welt muss ich verachten, die nicht ahnt, dass Musik höhere Offenbarung ist, als alle Weisheit und Philosophie; sie ist der Wein, der zu neuen Erzeugungen begeistert, und ich bin der Bacchus, der für die Menschen diesen herrlichen Wein keltert und sie geistestrunken macht, wenn sie dann wieder nüchtern sind, dann haben

*) Auch zu dem Fürsten Pückler-Muskau hat sie über Beethoven sich brieflich ausgesprochen; ebenfalls in ihrer subjektiven Weise.

sie allerlei gefischt, was sie mit aufs Trockene bringen. — Noch keinen Freund hab' ich, ich muss mit mir allein leben; ich weiss aber wohl, dass Gott mir näher ist, wie den andern in meiner Kunst, ich gehe ohne Furcht mit ihm um, ich hab' ihn jedesmal erkannt und verstanden, mir ist auch gar nicht bange um meine Musik, die kann kein bös' Schicksal haben; wem sie sich verständlich macht, der muss frei werden von all' dem Elend, womit sich die Andern schleppen." — Dies alles hat mir Beethoven gesagt, wie ich ihn zum erstenmal sah, mich durchdrang ein Gefühl von Ehrfurcht, wie er sich mit so freundlicher Offenheit gegen mich äusserte, da ich ihm doch ganz unbedeutend sein musste; auch war ich verwundert, denn man hatte mir gesagt, er sei ganz menschenscheu und lasse sich mit Niemand in ein Gespräch ein. Man fürchtete sich, mich zu ihm zu führen, ich musste ihn allein aufsuchen, er hat drei Wohnungen, in denen er abwechselnd sich versteckt, eine auf dem Lande, eine in der Stadt nnd die dritte in der Bastei, da fand ich ihn im dritten Stock; unangemeldet trat ich ein, er sass am Klavier, ich nannte meinen Namen, er war sehr freundlich urd fragte: ob ich ein Lied hören wolle, was er eben komponirt habe; — dann sang er scharf und schneidend, dass die Wehmuth auf den Hörer zurückwirkte: „Kennst Du das Land," — „nicht wahr es ist schön," sagte er begeistert, „wunderschön!" ich will's noch einmal singen, er freute sich über meinen heiteren Beifall. „Die meisten Menschen sind gerührt über etwas Gutes, das sind aber keine Künstlernaturen, Künstler sind feurig, die weinen nicht," sagt er. Dann sang er noch ein Lied von Dir, das er auch in diesen Tagen komponirt hatte: „Trocknet nicht Thränen der ewigen Liebe." — Er begleitete mich nach Hause, und unterwegs sprach er eben das viele Schöne über die Kunst, dabei sprach er laut und blieb auf der Strasse stehn, dass Muth dazu gehörte zuzuhören; er sprach mit grosser Leidenschaft und viel zu überraschend, als dass ich nicht auch der Strasse vergessen hätte — man war sehr verwundert, ihn mit mir in eine grosse Gesellschaft, die bei uns zum Diner war, eintreten zu sehen. Nach Tische setzte er sich unaufgefordert ans Instrument und spielte lange und wunderbar, sein Stolz fermentirte zugleich mit seinem Genie; in solcher Aufregung erzeugt sein Geist das Unbegreifliche und seine Finger leisten das Unmögliche. — Seitdem kommt er alle Tage oder ich gehe zu ihm. Darüber versäume ich Gesellschaften, Gallerien, Theater und sogar den Stephansthurm. Beethoven sagt: „ach was wollen sie da sehen! ich werde sie abholen, wir gehen

gegen Abend durch die Allee von Schönbrunn.“ Gestern ging ich mit ihm in einen herrlichen Garten in voller Blüthe, alle Treibhäuser offen, der Duft war betäubend; Beethoven blieb in der drückenden Sonnenhitze stehn und sagte: „Goethe's Gedichte behaupten nicht allein durch den Inhalt, auch durch den Rhythmus eine grosse Gewalt über mich, ich werde gestimmt und aufgeregt zum Komponiren durch diese Sprache, die wie durch Geister zu höherer Ordnung sich aufbaut und das Geheimniss der Harmonie schon in sich trägt. Da muss ich denn von dem Brennpunkt der Begeisterung die Melodie nach allen Seiten hin ausladen, ich verfolge sie, hole sie mit Leidenschaft wieder ein, ich sehe sie dahinfliehen, in der Masse verschiedener Aufregungen verschwinden, bald erfasse ich sie mit erneuerter Leidenschaft ich kann mich nicht von ihr trennen, ich muss mit raschem Entzücken in allen Modulationen sie vervielfältigen und im letzten Augenblick da triumphire ich über den ersten musikalischen Gedanken, sehen Sie, das ist eine Symphonie; ja Musik ist so recht die Vermittlung des geistigen Lebens zum sinnlichen. Ich möchte mit Goethe hierüber sprechen, ob der mich verstehen würde? — Melodie ist das sinnliche Leben der Poesie Wird nicht der geistige Inhalt eines Gedichtes zum sinnlichen Gefühl durch die Melodie? — Empfindet man nicht in dem Liede der Mignon ihre ganze sinnliche Stimmung durch die Melodie? und erregt diese Empfindung nicht wieder zu neuen Erzeugungen? — Da will der Geist zu schrankenloser Allgemeinheit sich ausdehnen, wo Alles in Allem sich bildet zum Bett der Gefühle, die aus dem einfachen musikalischen Gedanken entspringen und die sonst ungeahnt verhallen würden; das ist Harmonie, das spricht sich in meinen Symphonien aus, der Schmelz vielseitiger Formen wogt dahin in einem Bett bis zum Ziel. Da fühlt man denn wohl, dass ein Ewiges, Unendliches, nie ganz zu Umfassendes in allem Geistigen liege, und obschon ich bei meinen Werken immer die Empfindung des Gelingens habe, so fühle ich einen ewigen Hunger, was mir eben erschöpft schien mit dem letzten Paukenschlag, mit dem ich meinen Genuss(?), meine musikalische Ueberzeugung den Zuhörern einkeilte, wie ein Kind von neuem anzufangen. Sprechen Sie mit Goethe von mir, sagen Sie ihm, er soll meine Symphonien hören, da wird er mir Recht geben, dass Musik der einzige unverkörperte Eingang in eine höhere Welt des Wissens ist, die wohl den Menschen umfasst, dass er aber sie nicht zu fassen vermag. — Es gehört Rhythmus des Geistes dazu, um Musik in ihrer Wesen-

heit zu fassen, sie giebt Ahnung, Inspiration himmlischer Wissenschaften und was der Geist sinnlich von ihr empfindet, das ist die Verkörperung geistiger Erkenntniss. — Obschon die Geister von ihr leben, wie man von der Luft lebt, so ist es noch ein Anders, sie mit dem Geiste begreifen, — jemehr aber die Seele ihre sinnliche Nahrung aus ihr schöpft, desto reifer wird der Geist zum glücklichen Einverständniss mit ihr. — Aber wenige gelangen dazu, denn so wie Tausende sich um der Liebe willen vermählen und die Liebe in diesen Tausenden sich nicht einmal offenbaret, obschon sie alle das Handwerk der Liebe treiben; so treiben Tausende einen Verkehr mit der Musik und haben doch ihre Offenbarung nicht, auch ihr liegen die hohen Zeichen des Moralsinns zum Grunde, wie jeder Kunst, alle ächte Erfindung ist ein menschlicher Fortschritt. — Sich selbst ihren unerforschlichen Gesetzen unterwerfen, vermöge dieser Gesetze den eigenen Geist bändigen und lenken, dass er ihre Offenbarungen ausströme, das ist das isolirende Prinzip der Kunst; von ihrer Offenbarung aufgelöst werden, das ist die Hingebung an das Göttliche, was in Ruhe seine Herrschaft an dem Riesen ungebändigter Kräfte übt und so der Phantasie die höchste Wirksamkeit verleiht. Was wir durch die Kunst erwerben, das ist von Gott, göttliche Eingebung, die den menschlichen Befähigungen ein Ziel steckt, was er erreicht.

Wir wissen nicht, was uns Erkenntniss verleiht; das fest verschlossene Saamenkorn bedarf des feuchten elektrisch warmen Bodens, um zu treiben, zu denken, sich auszusprechen. Musik ist der elektrische Boden, in dem der Geist lebt, denkt, erfindet. Philosophie ist ein Niederschlag ihres elektrischen Geistes; ihre Bedürftigkeit, die alles auf ein Urprinzip gründen will, wird durch sie gehoben; obschon der Geist dessen nicht mächtig ist, was er durch sie erzeugt, so ist er doch glückselig in dieser Erzeugung; so ist jede ächte Erzeugung der Kunst unabhängig, mächtiger als der Künstler selbst, kehrt durch ihre Erscheinung zum Göttlichen zurück, hängt nur darin mit dem Menschen zusammen, dass sie Zeugniss giebt von der Vermittelung des Göttlichen in ihm. Musik giebt dem Geist die Beziehung zur Harmonie. Ein Gedanke abgesondert hat doch das Gefühl der Gesammtheit, der Verwandtschaft im Geist; so ist jeder Gedanke in der Musik in innigster, untheilbarster Verwandtschaft mit der Gesammtheit der Harmonie, die Einheit ist.

Alles Elektrische regt den Geist zu musikalischer fliessender, ausströmender Erzeugung.

Ich bin elektrischer Natur. — Ich muss abbrechen mit meiner unerweislichen Weisheit, sonst möchte ich die Probe versäumen, schreiben Sie an Goethe von mir, wenn Sie mich verstehn, aber verantworten kann ich nichts, und ich will mich auch gern belehren lassen von ihm." — Ich versprach ihm, so gut ich's begreife, Dir alles zu schreiben. — Er führte mich zu einer grossen Musikprobe mit vollem Orchester, da sass ich im weiten unerhellten Raum in einer Loge ganz allein; einzelne Streiflichter stahlen sich durch Ritzen und Astlöcher, in denen ein Strom bunter Lichtfunken hin- und hertanzte, wie Himmelstrassen mit seligen Geistern bevölkert.

Da sah ich denn diesen ungeheuren Geist sein Regiment führen. O, Goethe, kein Kaiser und kein König hat so das Bewusstsein seiner Macht, und dass alle Kraft von ihm ausgehe, wie dieser Beethoven, der eben noch im Garten nach einem Grund suchte, wo ihm denn alles herkomme; verstünd' ich ihn so, wie ich ihn fühle, dann wüsst' ich Alles. Dort stand er, so fest entschlossen, seine Bewegung, sein Gesicht drückten die Vollendung seiner Schöpfung aus, er kam jedem Fehler, jedem Missverstehen zuvor, kein Hauch war willkürlich, alles war durch die grossartige Gegenwart seines Geistes in die besonnenste Thätigkeit versetzt. Man möchte weissagen, dass ein solcher Geist in späterer Vollendung als Weltherrscher wieder auftreten werde."

Der Brief, vom 28. Mai 1810 datirt, steht in der Bettinischen Dichtung, „Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde." Wieviel auch an ihm Dichtung oder Selbstvorspiegelung sei, immer verdient er als Zeugniss, welche Vorstellungen Beethoven in diesem eigenthümlich begabten Geist erweckt, Beachtung.

Diese ganz bestimmt umgränzte Bedeutung behält Bettinens Brief auch neben Schindlers Aeusserung über denselben, der wir unbedenklich beistimmen. Schindler schreibt:

„Wer immer in jenem Goethe's Briefwechsel Band II. Seite 190 das liest, was die anscheinend überspannte Bettina in dem Briefe vom 28. Mai 1810 unsern Beethoven sagen lässt, der kann nicht umhin, sich in ihm einen Schöngeist und monströsen Worthelden zu denken, — und sehr irrig. Die Art und Weise Beethovens, sich in Allem und Jedem auszudrücken und zu erklären, war sein ganzes Leben hindurch die einfachste, kürzeste und bündigste, so in der

Rede, so in der Schrift, wie letztere es überall dokumentirt. In schönen gezierten Phrasen reden zu hören, oder so Geschriebenes zu lesen, war ihm schon als der Natur zuwider unangenehm, viel weniger ihm selber geläufig; überall einfach, schlicht ohne Spur eines Gepränges, so war Beethoven ebenfalls in der Konversation. Dass er über seine Kunst so dachte, wie Bettina schreibt, dass er in ihr eine höhere Offenbarung erkannte und sie über alle Weisheit und Philosophie stellte, das war ein Thema, über das er wohl öfter sprach, aber es stets mit Wenigem beseitigte. Mit welcher Rücksicht er dabei noch auf andre Künste und Wissenschaften blickte, die er alle im nahen Zusammenhange mit seiner Kunst hielt, war noch besonders bemerkenswerth. — Wie würde nun Beethoven staunen über all' das schöne Gerede, das ihm die angenehm schwatzende Bettina in den Mund legt, welches in einem poetischen Werke über den Meister recht wohl am Platze wäre, so aber in der That seinem ganzen natürlichen Wesen entgegen ist! Er würde unbezweifelt sagen: meine liebe, wort- und gedankenreiche Bettina, Sie hatten einen „Raptus", als Sie jenes an Goethe schrieben."

Dasselbe Urtheil müssen wir über drei Briefe fällen, die Beethoven an Bettina geschrieben haben soll. Wir haben bereits in der ersten Auflage dieses Buches die Aechtheit dieser Briefe bezweifelt und können nach nochmaliger Prüfung aller Verhältnisse unsern Einspruch nicht anders als bestärkt finden. Früher blieb zweifelhaft, ob die Briefe rein-erfunden, oder ob sie nur von Bettina aus der Beethovensprache in die Bettinensprache übersetzt worden seien.*) Jetzt ist nur soviel wahrscheinlich oder nicht unwahr-

*) Diese Briefe sind auf Grund von Handschriften, die Bettina hergeliehen hatte, zuerst von Merz 1839 im Nürnberger Athenaeum veröffentlicht worden, dann von Moscheles 1841 in seiner englischen Biographie. Im Jahre 1848 hat Bettina selbst sie wieder in dem zweiten Bande von „Jlius Pamphilius und die Ambrosia" abdrucken lassen, und neuerdings, im Januar 1880 hat Moritz Carriere den zweiten Brief nach der im Nathusius'schen Nachlasse vorgefundenen Original-Handschrift in der allg. Monatsschr. für das christl. Deutschland reproducirt. Diese Editionen enthalten allerlei abweichende Lesarten. Wir theilen den ersten Brief nach Thayer mit, dessen Quelle das Athenaeum ist, den dritten nach dem Jlius Pamphilius, den zweiten genau nach dem Facsimile des Originals (cf. Autogr. Beilag.).

Sie lauten folgendermassen.

scheinlich geblieben, dass Beethoven irgendwelche Briefe an

I.

Wien 11. August 1810.

Theuerste Bettine!

Kein schönerer Frühling als der heurige, das sage ich und fühle es auch, weil ich Ihre Bekanntschaft gemacht habe. Sie haben wohl selbst gesehen, dass ich in der Gesellschaft bin, wie ein Frosch auf dem Sand, der wälzt sich und kann nicht fort, bis eine wohlwollende Galathee ihn wieder ins gewaltige Meer hineinschafft. Ja ich war recht auf dem Trocknen, liebste Bettine, ich ward von Ihnen überrascht in einem Augenblick, wo der Missmuth ganz meiner Meister war; aber wahrlich er verschwand mit Ihrem Anblick, ich hab's gleich weggehabt, dass Sie aus einer andern Welt sind, als aus dieser absurden, der man mit dem besten Willen die Ohren nicht aufthun kann. Ich bin ein elender Mensch und beklage mich über die andern!! — Das verzeihen Sie mir wohl mit Ihrem guten Herzen, das aus Ihren Augen sieht, und Ihrem Verstand, der in Ihren Ohren liegt; — zum wenigsten verstehen Ihre Ohren zu sehmeicheln, wenn sie zuhören. Meine Ohren sind leider, leider eine Scheidewand, durch die ich keine freundliche Kommunikation mit Menschen leicht haben kann. Sonst! — Vielleicht! — hätt' ich mehr Zutrauen gefasst zu Ihnen. So konnte ich nur den grossen, gescheuten Blick Ihrer Augen verstehen, und der hat mir zugesetzt, dass ich's nimmermehr vergessen werde. — Liebe Bettine, liebstes, Mädchen! — Die Kunst! — Wer versteht die, mit wem kann man sich bereden über diese grosse Göttin! – Wie lieb sind mir die wenigen Tage, wo wir zusammen schwätzten, oder vielmehr korrespondirten; ich habe die kleinen Zettel alle aufbewahrt, auf denen Ihre geistreichen, lieben, liebsten Antworten stehen. So hab' ich meinen schlechten Ohren doch zu verdanken, dass der beste Theil dieser flüchtigen Gespräche aufgeschrieben ist. Seit Sie weg sind, hab' ich verdriessliche Stunden gehabt, Schattenstunden, in denen man nichts thun kann; ich bin wohl an drei Stunden in der Schönbrunner Allee herum gelaufen, als Sie weg waren, und auf der Bastei; aber kein Engel ist mir da begegnet, der mich gebannt hätte, wie Du Engel. Verzeihen Sie, liebste Bettine, diese Abweichung von der Tonart; solche Intervalle muss ich haben, um meinem Herzen Luft zu machen. Und an Goethe haben Sie von mir geschrieben, nicht wahr? — dass ich meinen Kopf möchte in einen Sack stecken, wo ich nichts höre und nichts sehe von allem, was in der Welt vorgeht, weil Du, liebster Engel, mir doch nicht darin begegnen wirst. Aber einen Brief werde ich doch von Ihnen erhalten? — Die Hoffnung nährt mich, sie nährt ja die halbe Welt, und ich hab' sie mein Lebtag zur Nachbarin gehabt, was wäre sonst mit mir geworden? — Ich schicke hier mit eigener Hand geschrieben: „Kennst du das Land,“ als eine Erinnerung an die Stunde, wo ich Sie kennen lernte, ich schicke auch das andere, was ich komponirt habe, seit ich Abschied von Dir genommen habe, liebes, liebstes Herz! —

Herz, mein Herz, was soll das geben,
Was bedränget dich so sehr?
Welch' ein fremdes, neues Leben?
Ich erkenne dich nicht mehr.

Bettina geschrieben hat; ob er aber darin auch nur einen leisen

---

Ja, liebste Bettine, antworten Sie mir hierauf, schreiben Sie mir, was es geben soll mit mir, seit mein Herz ein solcher Rebelle geworden ist. Schreiben Sie Ihrem treuesten Freund Beethoven.

II.

Wien am 10. Febr. 1811.

Liebe, liebe Bettine!

Ich habe schon zwei Briefe von ihnen und sehe aus ihrem Briefe an die Tonie, dass sie sich immer meiner und zwar viel zu vortheilhaft erinnern — ihren ersten Brief habe ich den ganzen Sommer mit mir herumgetragen, und er hat mich oft seelig gemacht, wenn ich ihnen auch nicht so oft schreibe, und sie gar nichts von mir sehen, so schreibe ich ihnen doch 1000 mal tausend Briefe in Gedanken — Wie sie sich in Berlin in Ansehung des Welt-geschmeißs finden, könnte ich mir denken wenn ich's nicht von ihnen gelesen hätte; reden, schwätzen über Kunst ohne Thaten !!!!! Die beste Zeichnung hierüber findet sich in Schillers Gedicht: „Die Flüsse" wo die Spree spricht — sie heirathen, liebe Bettine, oder es ist schon geschehen, und ich habe sie nicht einmal zuvor noch sehen können! so ströme denn alles Glück ~~auf~~ ihnen und ihrem Gatten zu, womit die Ehe die ehelichen segnet — Was soll ich ihnen von mir sagen „Bedaure mein Geschick" rufe ich mit der Johanna aus; rette ich mir noch einige Lebensjahre, so will ich auch dafür, wie für alles übrige Wohl und Wehe, dem alles in sich fassenden, dem Höchsten danken —

An Goethe, wenn sie ihm von mir schreiben, suchen sie alle die Worte aus, die ihm meine innigste Verehrung und Bewunderung ausdrücken, ich bin eben im Begrif ihm selbst zu schreiben wegen Egmont, wozu ich die Musik gesezt, und zwar Bloss aus liebe zu seinen Dichtungen, die mich glücklich machen, wer kann aber auch einem grossen Dichter genug danken, dem kostbarsten Kleinod einer Nation? —

Nun Nichts Mehr, liebe, gute B., ich komme diesen Morgen um 4 Uhr erst von einem Bachanal, wo ich sogar viel lachen musste, um heute beinahe eben so viel zu weinen; rauschende Freude Treibt mich oft gewalthätig wieder in mich selbst zurück. — Wegen Clemens vielen Dank für sein entgegenkommen, was die Kantate, so ist der Gegenstand für unss hier nicht wichtig genug, ein anderes ist's in Berlin; was die Zuneigung, so hat die Schwester davon eine so grosse Portion, dass dem Bruder nicht viel übrig bleiben wird, ist ihm damit auch gedient? — nun lebwohl, liebe, liebe B., ich küsse dich (unleserlich gemachtes Wort) auf deine Stirne, und drücke damit, wie mit einem Siegel, alle meine Gedanken für dich auf. — schreiben sie bald, bald oft ihrem Freunde

Beethoven.

Beethoven wohnt auf der Mölker Bastej im Pascolati'schen Hause. (Umschrift aussen am Siegel)

III.

Liebste gute Freundin!

Könige und Fürsten können wohl Professoren machen und Geheimräthe und Titel und Ordensbänder umhängen, aber grosse Menschen können sie nicht

Anstoss zu dem Inhalt der ihm zugeschriebenen Briefe gegeben

---

machen, Geister, die über das Weltgeschmeiss hervorragen, das müssen sie wohl bleiben lassen zu machen, und damit muss man sie in Respekt haben; wenn so zwei zusammenkommen, wie ich und der Goethe, da müssen auch diese grossen Herren merken, was bei unser Einem als gross gelten kann. Wir begegneten gestern auf dem Heimwege der ganzen kaiserlichen Familie. Wir sahen Sie von weitem kommen, und der Goethe machte sich von meinem Arm los, um sich an die Seite zu stellen; ich mochte sagen was ich wollte, ich konnt ihn keinen Schritt weiter bringen; ich drückte meinen Hut auf den Kopf, und knüpfte meinen Ueberrock zu, und *ging mit untergeschlagenen Armen mitten durch den dicksten Haufen.* — Fürsten und Schranzen haben Spalier gemacht, der Herzog Rudolf hat mir den Hut abgezogen, die Frau Kaiserin hat gegrüsst zuerst. — Die Herrschaften kennen mich. — Ich sah zu meinem wahren Spass die Procession an Goethe vorbei defiliren. *Er stand mit abgezogem Hute tief gebückt an der Seite.* Dann hab ich ihm noch den Kopf gewaschen, ich gab kein Pardon und hab ihm all seine Sünden vorgeworfen, am meisten die gegen Sie, liebste Freundin! wir hatten gerade von Ihnen gesprochen. Gott! hätte ich eine solche Zeit mit Ihnen haben können, wie der; das glauben Sie mir. ich hätte noch viel, viel mehr Grosses hervorgebracht. Ein Musiker ist auch Dichter, er kann sich auch durch ein paar Augen plötzlich in eine schönere Welt versetzt fühlen, wo grössere Geister sich mit ihm einen Spass machen und ihm recht tüchtige Aufgaben machen. Was kam mir nicht alles in den Sinn, wie ich Sie kennen lernte, auf der kleinen Sternwarte, während dem herrlichen Mairegen, der war ganz fruchtbar auch für mich, die schönsten Thema's schlüpften damals aus Ihren Blicken in mein Herz, die einst die Welt noch entzücken sollen, wenn der Beethoven nicht mehr dirigirt. Schenkt mir Gott noch ein paar Jahre, dann muss ich Dich wieder sehn, liebste, liebe Freundin, so verlang'ts die Stimme, die immer Recht behält in mir. Geister können einander auch lieben, ich werde immer um den Ihrigen werben. Ihr Beifall ist mir am liebsten in der ganzen Welt. Dem Goethe habe ich meine Meinung gesagt, wie der Beifall auf unser Einen wirkt, und dass man von Seinesgleichen mit dem Verstand gehört sein will; Rührung passt nur für Frauenzimmer (verzeih' mir's), dem Mann muss Musik Feuer aus dem Geist schlagen. Ach liebstes Kind, wie lange ist es schon her, dass wir einerlei Meinung sind über alles ! ! ! — Nichts ist gut, als eine schöne, gute Seele haben, die man in allem erkennt, vor der man sich nicht zu verstecken braucht. *Man muss was sein, wenn man was scheinen will;* die Welt muss einen erkennen, sie ist nicht immer ungerecht. Daran ist mir zwar nichts gelegen, weil ich ein höheres Ziel habe. — In Wien hoffe ich einen Brief von Ihnen, schreiben Sie bald, bald und recht viel, in acht Tagen bin ich dort, der Hof geht morgen, heute spielen sie noch einmal. Er hat der Kaiserin die Rolle einstudirt, sein Herzog und er wollten, ich solle was von meiner Musik aufführen. ich hab's beiden abgeschlagen, sie sind beide verliebt in chinesisch Porzellan, da ist Nachsicht vonnöthen, weil der Verstand die Oberhand verloren hat, aber ich spiel zu ihren Verkehrtheiten nicht auf, absurdes Zeug mach' ich nicht auf gemeine Kosten mit Fürstlichkeiten, die

hat, ist nirgends zu ersehen.*) Gleichwohl ist dieser Punkt für die Karakteristik Beethovens keineswegs unwichtig. Vergleiche man alle veröffentlichten Briefe und sonstigen Aeusserungen Beethovens mit jenen Bettinenbriefen, so wird man zwei durchaus verschiedne Persönlichkeiten herauserkennen, die eine schlicht, bisweilen sogar ungelenk, stets ungeschminkt, oft grosssinnig, selbst wo sich Mangel tieferer Bildung verräth, — die andre federgewandt, schöngeisterisch, eitel aufgeregt, montirt; welche von beiden ist Beethoven? — Wir wollen die tiefere Erörterung dem Leser überlassen und nur (aus Schindler) zufügen, dass „von Selbstlob, davon sein Mund bei Bettina überschäumt, nie die geringste Spur an Beethoven zu entdecken" gewesen. Sodann wollen wir auf das Benehmen hinweisen, das Beethoven, als er in Teplitz in Goethe's Begleitung dem kaiserlichen Hofe begegnete, angedichtet wird. So zeigt sich nicht Unabhängigkeitssinn des Mannes, der allerdings Beethoven eigen war, sondern knaben- oder gesellenhafte Renommisterei, — und die hat Beethoven niemals blicken lassen. Auch geht man nicht mit untergeschlagenen Armen: das ist unbequem, besonders im heissen August. Bettina hat das Bild eines freien Mannes zeichnen wollen, — und es ist ein Handwerksbursch daraus geworden. Endlich wollen wir auf den zweimal, im zweiten und dritten Briefe, gebrauchten Ausdruck „Weltgeschmeiss" hinweisen. Gewiss hat Beethoven ein Gefühl von seinem hohen Werthe gehabt. Niemals aber hat es ihn

---

nie aus der Art Schulden kommen. Adieu, Adieu, Beste, Dein letzter Brief lag eine ganze Nacht auf meinem Herzen und erquickte mich da, Musikanten erlauben sich alles.

Gott wie lieb' ich Sie!

Teplitz, August 1812.

Dein treuester Freund und tauber Bruder
Beethoven."

*) Die obige Beurtheilung der sogenannten Bettina-Briefe Beethovens ist unverändert abgedruckt, wie sie in den beiden ersten von Marx selbst veranstalteten Ausgaben dieses Werkes enthalten war. Denn die von ihm gegen die Aechtheit geltend gemachten innern und äussern Gründe (Siehe auch die weiter unten folgende Anmerkung über die Originalhandschriften) behalten auch heute noch hinsichtlich des ersten und dritten Briefes ihr volles Gewicht. Der zweite hat sich, wie gelegentlich schon früher (S. 288) bemerkt, inzwischen als ächt erwiesen. Wir bitten daher den Leser, Marx' Betrachtungen nur auf die beiden andern Briefe beziehen zu wollen.

Die Begründung der Autenticität des zweiten geben wir am Schlusse dieses Abschnittes. —

zu dem Ausdrucke so tiefer Missachtung verleiten können, wie er mit jenem Schimpfworte den Menschen im Gegensatze zu hervorragenden Geistern (dritter Brief) ins Gesicht geschleudert wird. Das ist nicht die Sprache des menschenliebenden Tondichters, sondern der Uebermuth eines um jeden Preis sich hervordrängenden eiteln Frauenzimmers.

Demungeachtet wär' es nicht erlaubt, ohne Weiteres die Anschuldigung der Erdichtung oder Ueberdichtung gegen jene Briefe auszusprechen, wenn Bettina nicht von solcher Dichtungsweise förmlich Profession gemacht hätte; in Ermangelung eigener dichterisch gestaltender Kraft hat sie für ihre allerdings oft funkelnden, bisweilen geistvollen Einblicke dieses Surrogat wirklicher Dichtung verwendet. Unberechtigt wird Niemand den Zweifel an der Aechtheit der Bettina-Beethoven-Briefe finden, der aus Riemers Untersuchungen über Bettinen's Surrogat-Dichtung „Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde“ (nämlich mit ihr) von der Selbstbedichtung Kenntniss genommen, die jene geistreiche Frau sich unbedenklich gestattete. Warum sollte nicht Beethoven aus ihren Augen Themate geschöpft haben, wie Goethe aus ihren Briefen Sonette? — sie hatte nämlich die Briefe nach den Sonetten zugeschnitten. In so beglückender Personenverwechselung mag sie bei Beethovenschen Thematen Augen gemacht haben, bis sie sich endlich überredete, die Themate seien aus ihren Augen gemacht. Sogar ihr eignes Geständniss fehlt nicht. In Varnhagen's Tagebüchern (Th. II. S. 23) lesen wir: „zum ersten Male gestand sie mir völlig ein, dass hier (in ihrem Königsbuche) mit der Wahrheit auch Dichtung sei, und dass sie den Anspruch auf buchstäbliche Wirklichkeit nicht mehr machen wolle.“ Dem Dichter steht das holde Gemisch von Wahrheit und Dichtung (Goethe) wohl an; vom „kulturhistorischen“ Roman müssen wir uns Einschiebungen und Verschiebungen gefallen lassen; nur den Anschein geschichtlicher Urkunden darf man nicht bestehn lassen.

Gegen die innern Gründe, welche die Aechtheit der Briefe bezweifeln lassen und gegenüber der Geneigtheit Bettinens, Wahrheit und Dichtung zu mischen, würde nur die Vorlegung der Originale beweisend und allerdings entscheidend sein. Würden sie beigebracht und, ihre Aechtheit vorausgesetzt, mit dem Abdrucke gleichlautend befunden, nun wohl: so lernten wir an ihnen Beethoven und seine Schreibweise von einer ganz neuen Seite kennen und

müssten versuchen, diese Seite mit den sonst bekannten zu einem einheitvollen Bilde zu verbinden.

Allein, diese Originale zu Gesicht zu bekommen, ist bis jetzt nicht gelungen und wird es nie.

Moscheles sagt (The life of B. I, 265): „Da ich wusste, dass mein Freund, Herr H. F. Chorley im Besitz von Abschriften der Briefe von Beethoven an Frau Bettina von Arnim war, bat ich um ihre Erlaubniss, diese höchst interessanten Dokumente herauszugeben . . . .“ Moscheles also hatte keinen Zweifel an der Aechtheit gefasst (ob er dabei tiefer in Beethovens persönliche und briefstellerische Eigenthümlichkeit hat eingehn mögen, steht dahin), weiss aber nur von Abschriften der Briefe. Bettina antwortet unter dem 6. Juli 1840: „Sie entzücken mich über alle Massen“ . . . . und ertheilt die gewünschte Erlaubniss*).

*) Herr Professor Moscheles hat dem Verf. in einem Schreiben vom 19. Januar 1862 bei gütiger Uebersendung seiner Biographie Beethovens in Bezug auf die fraglichen Briefe und deren Aufnahme in sein Buch angezeigt: „Ich habe ausser dieser Kopie der Beethovenschen Briefe“ (die Chorley in Händen gehabt und ihm zur Veröffentlichung mitgetheilt) „kein Autograph derselben gesehen, kann also nicht urtheilen, ob sie wortgetreu ist.“ Also wieder liegt keine Urschrift vor, sondern blos eine Abschrift, die Chorley von Bettina erhalten, — man müsste sonst annehmen, dass er, der Engländer, von jener selbst eine Abschrift genommen und die Urschrift seinem Freunde nicht einmal vorgezeigt habe; dem widerspricht aber ein weiter unten mitzutheilender Brief Chorleys selbst.

Da eine Anfrage bei Herrn Chorley nicht sogleich ausführbar schien, befragte der Verf. den Schwiegersohn der Frau von Arnim, Herrn Dr. Herrmann Grimm. Dieser antwortete unter dem 7. November 1861: „Der litterarische Nachlass meiner . . . Schwiegermutter ist versiegelt und mir nicht zugänglich, wird dies auch voraussichtlich so bald nicht sein . . . . . Dagegen erinnert sich meine Frau, dieselben (die Originalien der Briefe) gesehen zu haben und zugleich, dass sie von ihrer . . . . Mutter verschenkt worden seien. Wem, weiss sie nicht.“ Diese Antwort beweist wenig oder nichts für die Aechtheit der oben mitgetheilten 3 Briefe. Es geht aus ihr nur hervor, dass Briefe Beethovens an Bettina wirklich existirt haben, über deren Verbleib aber selbst die nächsten Verwandten Bettina's nichts wissen. Diese Briefe werden daher wohl niemals ans Tageslicht kommen, und es wird sich nicht feststellen lassen, ob sie, die von der Tochter im Original gesehenen, mit den hier fraglichen übereinstimmten.

Mittlerweile wurde endlich auch die letzte Nachforschung bei Herrn Henry F. Chorley selber angestellt. Dieser durchaus achtungs- und glaubwürdige Mann hat dem Verf. auf dessen Anfrage vom 17. März 1862 unter dem 27. desselben Monats folgende Antwort (natürlich in englischer Sprache, — der Originalbrief liegt dem Verf. vor) ertheilt:

Dass Bettina hier keine Aeusserung über die Originale der Briefe abgiebt, kann nicht gegen sie beweisen, weil sie zu solcher keinen Anlass gehabt. Auffallender muss erscheinen, dass sie auch bei dringendem Anlass und mittheilsamer Stimmung sich über diese Sache nicht auslassen mochte. Schindler erzählt in der neuen Ausgabe seiner Biographie, dass er 1843 in Berlin Bettina kennen gelernt und manche interessante Mittheilung ihr zu danken habe. „Ueber ihre einstige Stellung aber zu Beethoven (fährt er fort) war ich nicht so glücklich, auch nur ein Wort aus ihrem Munde zu vernehmen, und dennoch war ihr meine Schrift über den Mann, folglich auch das sie persönlich darin Betreffende, bekannt. Ohne den Wunsch offen ausgesprochen zu haben, Einsicht in diese Briefe mir

---

... „Ich habe nicht die Originalbriefe von Beethoven an Bettina gesehen. Frau von Arnim gab mir die Kopien, als ich 1839 in Berlin war, und damals hatte ich keinen Grund, ihre Aechtheit in Frage zu stellen. — Es thut mir sehr leid. Ich würde jetzt vorsichtiger sein, seit es sich ergiebt, dass die Dame sehr romanhaft gewesen ist. — Jedenfalls mussten sie im Voraus hergerichtet gewesen sein, denn ich erhielt sie am Tage nach dem ersten und einzigen Besuche, den ich ihr machte, und sie war auf dem Punkte, abzureisen.“ .....

Dieser Brief (in dem die hier gesperrt gedruckten Worte unterstrichen sind) vollendet den Urkundenbeweis zu der, in der ersten Ausgabe des vorliegenden Buches auf innere Beweisgründe gestützten Ueberzeugung von der Unächtheit der drei Briefe. Nicht Beethoven hat sie an Frau von Arnim, sondern Bettina an Bettina geschrieben.

Herr Professor Schindler schrieb, ehe der Verf. sich noch hatte an Herrn Chorley wenden können, unter dem 13. Januar 1862 über die Briefe und Beethovens Verhältniss zu F. v. A. dem Verf. Folgendes:

.... „Ob diese Briefe bereits im Athenäum (das wir nicht haben zur Einsicht erhalten können) veröffentlicht waren, bevor Moscheles deren Uebersetzung in Beethovens Biographie aufgenommen, ist mir nicht bekannt, dass Chorley aber selbe von der Bettina überkommen, hat Moscheles (man sehe dessen Aeusserungen in der vorigen Anmerkung) mir bei der Uebersendung bemerkt. Ob Chorley die Autographen gesehen, bezweifle ich stark; diese mag wohl Niemand zu Gesicht bekommen haben, vielleicht nicht einmal die Kinder der Bettina. Dass Beethoven diese Briefe (nämlich Briefe, die den abgedruckten als Anlass und Unterlage gedient) wirklich geschrieben, bezweifle ich nicht im Geringsten, denn es ist Thatsache, dass er in jenen Jahren recht vernarrt in Bettina gewesen, damit noch in spätern Jahren von Schuppanzigh aufgezogen worden, denn dieser durfte dergleichen wagen — über Tisch, wenn Beethoven ganz „aufgeknöpft“ war und zuweilen verschiedener Vorgänge und Erlebnisse aus früherer Zeit gedachte. Allein sicher und gewiss sind diese Briefe von Bettina appretirt worden; und dies gilt mir als Grund, dass sie selbe mir vorenthalten hat.“

zu gewähren, liess ich es doch nicht an Andeutungen fehlen, wie wichtig es für mich wäre, die Originale davon zu kennen. Allein die geschätzte Dame blieb fest gehüllt in tiefes Schweigen und überhörte alles."

Warum zeigte sie nicht die Handschriften, wenn sie in ihren Händen waren? — oder warum sagte sie nicht, dass sie dieselben Herrn Chorley gegeben, wenn dies etwa der Fall war? — oder warum gab sie nicht irgend eine Aeusserung darüber? —

Nur das Eine steht fest, dass Beethoven ein lebhaftes Interesse für Bettina (die sehr anmuthvoll und einschmeichelnd sein konnte) gefasst hatte, und dass sie, wie es sich auch mit jenen Briefen verhalte, gegen Beethoven sich stets theilnehmend und selbst hülfreich zu nehmen gewusst. — —

Seit **Marx** diese Beurtheilung veröffentlicht hat, sind die Bettina-Briefe von Biographen Beethoven's und anderen Schriftstellern viel umstritten worden. Für die Aechtheit haben sich besonders drei Männer entschieden, Nohl, Thayer und Carriere. Der Letztere ist wohl eigentlich gegen seinen Willen in den Streit gezogen worden, indem man sich auf sein Zeugniss berief. Nohl nämlich erklärte in seinem 1865 erschienenen Buche „Briefe Beethovens" auf S. 71, dass ihm „im Dezbr. 1864" Moritz Carriere in München ausdrücklich versichert habe, „die 3 Briefe an Bettina seien ächt; er selbst (Carriere) habe dieselben im Jahre 1839 bei Bettina von Arnim in Berlin gesehen, mit höchstem Interesse aufmerksam gelesen und eben wegen ihres bedeutenden Inhaltes auf die sofortige Veröffentlichung gedrungen." Im Hinblick auf diese Erklärung sah sich der Herausgeber der dritten Auflage dieses Buches 1864 veranlasst, zu fragen, ob es denn feststehe, dass Carriere schon 1839 die Handschrift Beethoven's gekannt habe, und ob er, wiederum 1839, wo eine Herausgabe noch gar nicht erfolgt war, ein Zweifel also ebenfalls noch nicht aufkommen konnte, genau darauf geachtet habe, dass es nicht Abschriften, sondern Originale seien, die Bettina ihm zeigte. Eine Antwort erfolgte zunächst nicht. Endlich, als Louis Ehlert im Oktoberheft der deutschen Rundschau von 1879 zu einer öffentlichen Aeusserung aufforderte, trat Carriere aus der Reserve hervor und publizirte (cf. S. 299 A.) 1880 nach der Original--Handschrift den zweiten Brief — allerdings nicht mit der buchstäblichen Genauigkeit, die um des Zweckes willen in diesem Falle durchaus geboten war. Erläuternd fügte er hinzu, er habe 1840, aus Italien zurückkehrend, die damals

eben im Athenaeum veröffentlichten Briefe „seiner Erinnerung entsprechend“ gefunden. Er sei von der Autenticität sämmtlicher drei Briefe überzeugt, und wie der zweite sich in jener Sammlung vorgefunden, so würden die beiden anderen im noch verschlossenen Arnim'schen Nachlasse zu suchen sein.

Erhielt durch die Autorität Carriere's der Standpunkt der Parteigänger Bettina's scheinbar die kräftigste Unterstützung, so wurde diese ihnen durch Hermann Deiters, den Uebersetzer Thayer's, zum grossen Theile wieder entzogen, Marx' Auffassung dagegen im Wesentlichen gerechtfertigt. Deiters nämlich unterwarf in der „Allg. Mus. Zeitung“ (Jahrgang VII. No. 49–51)*) die ganze Frage mit allen Mitteln philologischer Kritik einer so gründlichen, umfassenden, vorurtheilslosen und ergebnissreichen Prüfung, dass durch ihn, bis auf einen Punkt, den er selbst bezeichnet hat, alle Zweifel gehoben worden sind. Es bedarf keines weiteren Eingehens auf Nohl's und Thayer's Begründungen, auch nicht auf des letzteren Polemik gegen Marx; sie sind durch Deiters völlig widerlegt worden.

Dieser gelangte zu folgendem Resultat: der erste und dritte Brief sind unächt, der zweite kann ächt sein, bedarf aber noch äusserer Beglaubigung.

Wir erlauben uns, die wichtigsten Punkte seines geistvollen Aufsatzes zu bezeichnen, rathen aber jedem an der Frage Antheilnehmenden, diesen selbst zu lesen; als Kunstleistung der Kritik bietet er reichen Genuss.

Seine Gesichtspunkte sind naturgemäss dreifacher Art. Erstens: Lässt sich der Inhalt der Briefe, insofern er biographischer Natur ist, mit feststehenden Thatsachen aus Beethovens Leben vereinigen? Zweitens: Tragen die Briefe in stilistisch-ethischer Beziehung das Karaktergepräge Beethovens an sich? Drittens: Wie steht es mit der urkundlichen Gewähr derselben?

Der erste Brief ist aus dem August 1810. Ein grosser Theil seines Inhaltes bezieht sich auf die Tage, in welchen Beethoven Bettina kennen lernte. Es sind dieselben Mai-Tage, während welcher seine Heirathshoffnungen (S. 281) zerstört wurden. Mag er durch Bettina damals zerstreut und abgelenkt worden sein, aber wie

*) Die Artikel sind auch im Separat-Abdruck unter dem Titel „Die Briefe Beethovens an Bettina von Arnim von Dr. H. Deiters“, bei Rieter-Biedermann, Leipzig und Winterthur 1882 erschienen.

konnte er von jener Zeit sagen: „Kein schönerer Frühling als der heurige“?

Die beiden im Briefe erwähnten Lieder hat Beethoven wahrscheinlich nicht in der Zeit des Verkehrs mit Bettina, noch weniger für sie komponirt. Das Lied „Kennst du das Land“ soll „eine Erinnerung“ sein, „an die Stunde, wo ich Sie kennen lernte“. Dieser Ausdruck erhält seine Erläuterung durch die beiden bekannten Briefe Bettina's an Goethe und Pückler. In beiden erzählt sie, das Lied sei eben vollendet worden, als sie bei Beethoven, nachdem sie ihn vorher nie gesehen, eintrat. Der Brief an Pückler fügt hinzu, das Lied sei „für sie“ geschaffen, d. h. für eine Unbekannte hat Beethoven sich feierlich und sehnsuchtsvoll gestimmt. Skizzen zu Mignon finden sich auf einem und demselben Blatt mit solchen zu „Freudvoll und leidvoll“, ein Umstand, der nach Nottebohm's Untersuchungen fast immer auf gleichzeitige Entstehung der betreffenden Musikstücke schliessen lässt. Nun ist Klärchens Lied spätestens gegen Ende April fertig gewesen, folglich höchst wahrscheinlich auch Mignon in demselben Monat entworfen, in welchem Beethoven von Bettina's Existenz vielleicht noch keine Ahnung hatte.

Das andere Lied „Herz mein Herz“ wird mit dem Abschiede von Bettina in Verbindung gebracht. Ist es glaublich, dass Beethoven noch unter der vollen Wirkung seiner zertrümmerten Wünsche stehend so schnell wieder einen solchen Text gewählt hat und gar mit den Worten „hält das liebe lose Mädchen mich so wider Willen fest; muss in ihrem Zauberkreise leben nun auf ihre Weise“ an Bettina, die damals schon Braut eines Andern war, gedacht hat? Auch dieses Lied ist, wie wir schon oben angenommen, viel früher komponirt, im Winter 1809/1810.

Endlich: Beethoven pflegt in Briefen viel von sich, seinen Leiden, seinen Plänen und Interessen zu sprechen — hier beschäftigt er sich fast nur mit der Adressatin, ihrem Geiste, ihrem Einflusse auf ihn, und sie tritt hier genau so in den Vordergrund, wie in anderen von ihr herausgegebenen Briefwechseln.

Wir wenden uns zunächst zu dem dritten Brief.

Derselbe soll im August 1812 von Teplitz aus geschrieben sein. Nun war Beethoven zwar im Sommer 1812 in diesem Badeorte, d. h. im Juli und September, aber gerade im August wahrscheinlich nicht. Er hatte auf den Rath der Aerzte Ende Juli Teplitz verlassen, um in Karlsbad und Franzensbrunn Heilung zu

suchen; nachweislich war er in ersterem Orte am 6. August, in letzterem am 12. August, dort gab er ein Konzert an jenem Tage, von hier aus schrieb er einen Brief an Erzherzog Rudolph. Auch ist die unbestimmte Datirung „August" gegen Beethovens Gewohnheit, er pflegt den bestimmten Tag anzugeben.

Noch viel schwerere, geradezu erdrückende Verdachtsmomente bietet der Inhalt des Briefes.

Bettina von Arnim war mit ihrem Gatten im Sommer 1812 ebenfalls in Teplitz, etwa seit Ende Juli. Sie hat über ihren dortigen Aufenthalt einen Brief an den Fürsten Pückler-Muskau geschrieben, der mit dem angeblich Beethovenschen inhaltlich viel gemein hat. theilweise sogar den Wortlaut. So erzählt sie in fast wörtlich übereinstimmender Weise dem Fürsten die Begegnung Goethe's und Beethoven's mit dem Wiener Hof, und zwar auf Grund mündlicher Mittheilung, die ihr Beethoven unmittelbar nach diesem im höchsten Grade fraglichen Vorfall gemacht haben soll. „Nachher," so heisst es, „kam er gelaufen und erzählte uns Alles." Nun beginnt unser Brief die Erzählung des Vorfalles mit den Worten: „Wir begegneten gestern der kaiserlichen Familie." Beethoven also hat dieselbe Geschichte, die er eben Bettinen mündlich erzählt hat, am folgenden Tage ihr als einer lange schon Entfernten („Schenkt mir Gott noch ein Paar Jahre, dann muss ich Dich wiedersehen," sagt er im Briefe) geschrieben.

Ferner wiederholen sich in dem Briefe an Pückler einige Betrachtungen fast genau in der Weise, wie wir sie in dem Beethovenschen lesen, so die Aeusserungen über die Ohnmacht der Fürsten den grossen Geistern gegenüber und über den Beifall, den Künstler von einander erwarten müssen.

Aus Allem folgt, dass beide Briefe — der angeblich Beethovensche und der an Pückler — aus demselben Geiste geflossen sind, und dass, wenn überhaupt darin Beethovensche Gedanken und Mittheilungen enthalten sind, dieselben in beiden Briefen ins Bettinasche übersetzt und nach Bettina's Art aufgebauscht sind. Mithin ist der Brief vom „August 1812" nicht von Beethoven verfasst.

Dazu kommen noch andere Beweisgründe. Beethoven hatte, wie wir gesehen, seit dem vorhergehenden Sommer eine tiefe Neigung zu Amalie Seebald gefasst, die er in diesem Sommer in Teplitz, wo er sie kennen gelernt, wiedersehen sollte. Seine Liebe war eine dauernde, nach fünf Jahren noch „wie am ersten Tage".

Und da gerade soll er einen von widriger Zärtlichkeit überfliessenden Brief geschrieben haben an die seit kaum Jahresfrist vermählte Bettina?

Ferner, es ist unwahrscheinlich, dass Beethoven so geringschätzig über Goethe gesprochen, wie es der Brief bezeugt, während er früher ihn stets bewundert hat und auch später dieselbe Hochachtung in der Widmung von „Meeresstille und glückliche Fahrt" zu erkennen giebt. Vielmehr scheint Bettina ihre Verstimmung gegen Goethe, der damals seine Beziehung zu ihr abbrach, durch Beethovens angebliche Feder geäussert zu haben.

Endlich ist die Erwähnung des Erzherzogs Rudolf sehr verdächtig; denn einerseits wird er „Herzog" genannt, andererseits als anwesend erwähnt, während er im August 1812 nicht in Teplitz war. Beethoven sollte sich gerade in Beziehung auf diesen Prinzen geirrt haben, dem er persönlich so nahe stand?

Ergiebt sich aus dem Inhalt der beiden Briefe, besonders des zuletzt betrachteten der unabweisliche Eindruck der Unächtheit, so wird derselbe bedeutend verstärkt durch ihren stilistischen Karakter.

Deiters, der sich in diesem Punkte völlig Marx' Auffassung anschliesst, urtheilt auf Grund des allgemeinen Eindruckes brieflicher Ausdrucksweise Beethoven's, dass dieser ohne grammatisch korrekt oder gewandt zu schreiben, sich doch stets seiner Gedanken klar bewusst ist und sie auch deutlich zu machen weiss; dass er schmucklos und ohne Umschweife sagt, was er meint; dass er, als Mensch oder Künstler erregt, eine gewisse natürliche Beredsamkeit entwickelt; dass er, obwohl in das Wesen seiner Kunst tief eingedrungen, doch in seinen Aeusserungen darüber bei einer gewissen Unklarheit des Ausdruckes jede Künstelei, jedes Pathos, jede philosophische Betrachtung meide. Von diesem Naturell tragen diese zwei Bettina-Briefe keine Spur an sich, dagegen harmoniren sie mit der schriftstellerischen Manier Bettina's. Deiters weist dies im Besonderen am Satzbau nach. Im ersten Briefe lesen wir: „Sie haben wohl selbst gesehen, dass ich in der Gesellschaft bin, wie ein Fisch (Frosch, nach anderer Lesart) auf dem Sand, der wälzt sich und wälzt sich." „Diese Art selbständiger Anreihung," sagt Deiters, „eines ergänzenden Gedankens, den die regelmässige Prosa grammatisch unterordnen würde (der sich wälzt), ist unserer Schreibeweise nicht natürlich, sie ist eine bewusste Annäherung an den Gesprächston, und sie ist ganz Bettinascher Stil." „Wir haben einen nasskalten April, ich merk's an Deinem Brief — der ist wie ein allgemeiner

"Landregen" (Goethe's Briefw. m. e. K., Brief vom April 1808) — und noch andere Beispiele führt Deiters an. Der Ausdruck „Schattenstunde" gehört Bettina's Schreibweise an (Bd. I, S. 33 des Goethe-Briefwechsels), das Wort „Intervalle" als bildliche Bezeichnung statt „Abweichung von der Tonart" ist dilettantenhaft, kann nicht von Beethoven, dem Musiker, herrühren. Es versteht sich von selbst, dass auch die Schreib- und Denkweise des dritten Briefes ganz und gar Bettinaschen Typus hat; Deiters hat auch dies in schlagender Weise erhärtet.

Nachdem Deiters so an Form und Inhalt dieser Briefe nachgewiesen, dass sie unbeethovenisch sind, war er eigentlich der Pflicht überhoben, die äussere Gewähr ihrer Aechtheit zu prüfen. Um aber der Sache nach allen Seiten gerecht zu werden, tritt er auch dieser Frage näher; seine Untersuchung führt ihn natürlich, wie einst Marx, zu dem negativen Resultat: Niemals hat Irgendwer bezeugt, die Originale in der Handschrift Beethoven's gesehen zu haben.

Wir wenden uns nun zu Deiters' Erörterung des zweiten Briefes, die wir vorläufig aus bald ersichtlichen Gründen übergangen haben. Deiters findet hier zwei Bedenken. Erstlich stehe die Aeusserung des Verfassers, er habe die Egmont-Musik aus reiner Liebe zu Goethe's Dichtungen geschrieben mit Czerny's Zeugniss, dass Beethoven lieber Schiller's Tell komponirt hätte, in Widerspruch; zweitens berühre der zärtliche Ton namentlich am Schlusse nicht gerade angenehm. Ferner in Ansehung des Stilistischen seien einige Stellen des Briefes in Bettinascher Weise sentimentalisch gefärbt, auch finde sich der Ausdruck „Weltgeschmeiss" und dieser bildliche Gebrauch des Wortes „Siegel" bei Beethoven sonst nicht. Jedoch diesen Zweifel erregenden Momenten stehen, wie Deiters hervorhebt, andere Eigenschaften des Briefes gegenüber, welche auf Aechtheit hindeuten würden. Und zwar sei es nicht blos die äussere, postmässige Form des Briefes, sondern auch der Inhalt desselben und die Sprache, die sich, abgesehen von jenen auffallenden Abweichungen, an unzweifelhaft Beethovensche Briefe anschliesse. So am Anfange die bescheidene Wendung, dass man sich seiner viel zu vortheilhaft erinnere; ferner auch die gegen das Ende sich findenden Aeusserungen über sein Leben und die projektirte Cantate, seien schwerlich willkürliche Fiktion, da einer, der den Brief unterzuschieben beabsichtigte, solche Einzelheiten mehr ausgeführt haben würde. Die Schreibweise aber sei mit einer Reihe von Unebenheiten

— sonderbare Orthographie und Interpunktion, fehlerhafte und lückenhafte Ausdrucksweise, unvermittelte Gedankenübergänge — behaftet, in die Bettina nicht gerathen sein würde; und der Umstand, dass die neueste durch Carriere erfolgte Edition in diesen Unebenheiten mit der Form übereinstimme, in welcher Bettina selbst diesen Brief im Ilius Pamphilius herausgegeben, während in der Ausgabe des Athenaeums die stilistisch bessernde Hand sichtbar sei, lasse auf ein wirkliches Original schliessen.

In Erwägung dieser Umstände kommt Deiters zu dem Schlusse, dass er sich entscheiden würde, Bettina habe in diesem Falle einen wirklichen Brief Beethovens wörtlich benutzt, aber durch einige Zusätze erweitert, wenn nicht Carriere's Publikation dieses zweiten Briefes vorläge. Da aber diese Publikation den Anspruch erhebe, eine genaue (cf. indess S. 307) Wiedergabe des Originalbriefes zu bieten, und da sie alle die Stellen enthalte, die der Kritik aus sachlichen und stilistischen Rücksichten bedenklich und unbeethovenisch erscheinen, so bleibe nichts übrig, als das definitive Urtheil zurückzuhalten und zu erwarten, dass Carriere dem abgedruckten Texte das Facsimile folgen lasse und damit die Kenner der Beethovenschen Handschrift in den Stand setze, selbst zu urtheilen. Denn durch nichts Anderes könne die Aechtheit des Textes erwiesen werden als durch seine Erscheinung in der als ächt erkannten Handschrift. —

So weit Deiters. Seiner so berechtigten Erwartung war bisher nicht entsprochen worden. So versuchte denn der Herausgeber dieses Werkes Klarheit in die Sache zu bringen, die ebenso sehr Beethoven's Person wie den literarischen Namen Bettina's angeht. Derselbe wandte sich an den Herrn Pastor Nathusius in Quedlinburg, den Sohn Philipp's Nathusius, der den Brief einst von Bettina zum Geschenk erhalten, mit der Anfrage, ob er eine Facsimilirung des vom Vater ererbten Briefes gestatten wolle, und hatte die Freude, dass nicht nur eine bejahende Antwort erfolgte, sondern dass ihm auch durch Güte des Herrn Besitzers Gelegenheit gegeben wurde, das handschriftliche Original selbst zu sehen. Der Ort, wo dies geschah, gestattete zwar nur eine flüchtige Prüfung und Vergleichung mit einer zur Stelle gebrachten Kopie eines authentischen Autographen, aber dennoch entschied der erste Eindruck sofort, dass hier eine Beethovensche Handschrift vorliege. Und diesen Eindruck hat die photographisch getreue Lithographie, die der Herr Verleger dieses Werkes mit dankenswerther Opferwilligkeit hat herstellen lassen, nur bestätigt. Mit Briefen aus verschiedenen

Zeiten zusammengehalten zeigt dieser bisher fragliche in allen seinen Theilen, in grossen wie kleinen Buchstaben, in der Richtung der Zeilen, in den Zwischenständen der Worte Beethovens Hand. Auch die äussere Form des Briefes nebst den Postzeichen auf der Adresse, spricht für die Authenticität. Allerdings ist uns unbekannt, ob Beethoven sich dieses Siegels öfter bedient hat. Auf dem Original ist es in hochrothen Lack eingedrückt.

So sind wir persönlich denn überzeugt; aber die trefflich ausgeführte Kopie, welche den übrigen autographischen Beilagen zugefügt ist, setzt Jedermann in den Stand, selbst zu prüfen und zu entscheiden.

Und die biographisch-stilistischen Schwierigkeiten? Wir müssen sie hinnehmen; aber zum Glück scheinen sie eine Lösung zuzulassen, durch welche Beethoven's Karakter nichts von seiner Würde einbüsst.

Den ersten Anstoss nahm Deiters, wie wir sahen, an der Art, wie der Egmont-Musik Erwähnung geschieht. Die bezügliche Stelle im Briefe ist im Ausdruck unklar. Beethoven sagt: „Ich bin eben im Begriff, ihm (Goethe) selbst zu schreiben wegen Egmont, wozu ich die Musik gesetzt, und zwar bloss aus Liebe zu seinen Dichtungen.“ Will er sagen, dass die Vorliebe zu Egmont ihn bewogen, oder vielmehr die allgemeine Verehrung für Goethe's Dichtungen? Es ist eines oder das andere möglich. Im ersten Falle würde das Bedenken vielleicht dadurch beseitigt, dass man nicht einen Gedächtnissfehler Beethoven's, sondern einen Irrthum Czerny's voraussetzt. Im zweiten Falle, der uns wahrscheinlicher dünkt, würde Czerny's Nachricht bestehen können, und in Verbindung gebracht mit Beethoven's eigener Aussage, deutlich machen, was dieser selbst unklar gelassen: dass er nämlich trotz geringerer Sympathie mit dem Egmont doch um seiner Vorliebe willen für Goethe's übrige Dichtungen, die ihm von der Wiener Theaterverwaltung übertragene Aufgabe übernommen habe (cf. S. 164).

Es ist ferner nicht zu leugnen, dass der zärtliche Ton des Briefes befremdlich ist. Aber sollte Beethoven nicht zu Gute gehalten werden müssen, was als Karakterart seiner Zeit erscheint? Damals waren, wie bekannt, die Formen der Frauenhuldigung bei weitem nicht so zurückhaltend und decent, wie es unser modernes Gefühl verlangt, speziell aber in literarischen oder schöngeistigen Kreisen, also auch den Bettina'schen, oft recht überschwenglich. Bettina's entgegenkommendes und bestrickendes Wesen hatte Beethoven ohne Zweifel auch ein wenig umstrickt, und wenn er an sie

schreibend sich ihre Persönlichkeit vorstellte, da mag wohl etwas von ihrem Wesen momentan sich seiner Gedanken und seiner Feder bemächtigt haben. Dabei darf nicht übersehen werden, dass Beethovens Brief eine Antwort ist auf zwei Briefe Bettina's, in denen er wahrscheinlich mit Bewunderungsphrasen und Liebenswürdigkeiten überschüttet ist, und die er, als er sich endlich zur Antwort entschlossen, beim Schreiben vor sich gehabt haben wird. Da wäre es denn wohl denkbar, dass die überlegene stilistische Gewandtheit der Bettina'schen Briefe ihn unselbständiger im Ausdruck machte und hie und da zu Worten greifen liess, die ihm sonst fremd waren, die sich aber in Bettina's Briefen vorfanden. Letzteres möchten wir fast mit Gewissheit von dem Worte „Weltgeschmeiss" behaupten. Beethoven schreibt: „Wie sie sich in Berlin in Ansehung des Weltgeschmeiss finden, könnte ich mir denken, wenn ich's nicht von ihnen gelesen hätte." Erscheint nicht diese Wendung ganz wie eine Erwiederung auf eine Stelle eines Bettina'schen Briefes, in der Bettina jenes widerwärtigen Wortes sich bedient hatte? Aehnlich wird es sich mit dem bildlichen Gebrauch des Wortes „Siegel" verhalten.

Aber wie dem auch sei, der Brief hat sich als ächt legitimirt, wir müssen mit ihm als einer urkundlich beglaubigten Aeusserung Beethoven's rechnen.

Die beiden anderen mögen von nun an begraben sein. Uebrigens fällt gerade von der Aechtheit dieses Briefes aus, wie Deiters bereits erwiesen hat, ein sehr ungünstiges Licht auf jene. Bettina hat diesen Brief an Nathusius für seine Autographensammlung gesendet und erwähnt diese Sendung ausdrücklich im „Ilius Pamphilius und die Ambrosia", in welchem sie alle drei Briefe publizirt, aber doch nur den einen, der sich in jener Sammlung gefunden hat, als einen ächt Beethovenschen Brief dem Empfänger zu treuer Aufbewahrung empfiehlt mit den vielsagenden Worten „den Brief von Beethoven halt' ich mit beiden Händen" — ferner „eben hab' ich Beethoven's Brief abgeschrieben" u. s. w. Sie bekennt also ausdrücklich, dass sie nur einen autentischen Brief besitzt. Von den beiden anderen behauptet sie dies nicht. Von dem dritten noch zu reden, wäre überflüssige Müh', wem aber Deiters' Bedenken gegen den Inhalt des ersten Briefes nicht überzeugend sein sollten, der möge den Umstand berücksichtigen, dass derselbe neben dem zweiten überhaupt nicht bestehen kann: aus dem einfachen Grunde, weil der letztere, worauf Deiters ebenfalls zuerst auf-

merksam gemacht hat, selbst ein erster ist, dem ein anderer nicht vorhergegangen sein kann. Gleichwohl dürfen wir schliesslich nicht verschweigen, dass ein gewichtiger Zeuge, Herr Moritz Carriere, auch heute noch, nach Deiters' Kritik, den ersten Brief nicht aufgeben will. In einer freundlichen, zu Dank verpflichtenden Erwiederung auf eine vom Herausgeber dieses Werkes an ihn gerichtete Anfrage, erklärt er: „Ich meine noch deutlich die Verse zu sehen, die Beethoven darin (im ersten Briefe) schreibt" und hofft noch immer, dieser Brief werde ans Licht treten, wenn endlich der versiegelte Familienschrank Bettina's sich öffnen werde.

Wir greifen zum Faden der Geschichte zurück.

Inmitten dieser Zeit innerer Bedrängniss und rüstigsten Schaffens trafen den Meister drei harte Verluste, deren einer ihm trübe Tage für sein ganzes ferneres Leben bereiten sollte.

Zuerst verlor er durch den Tod am 15. April 1814 einen seiner ersten Wiener Freunde und Gönner, den Fürsten Karl Lichnowsky. Noch aus dem letzten Jahre seines Lebens ist uns von Schindler eine Anekdote bewahrt, die wiederum zeigt, wie freundschaftlich der Fürst gegen Beethoven dachte und wie rücksichtsvoll, ja fast demüthig er dem grossen Künstler gegenüber sich benahm. „Der Fürst war gewohnt, seinen Liebling recht oft in seiner Werkstätte zu besuchen. Nach beiderseitiger Uebereinkunft sollte von seiner Anwesenheit keine Notiz genommen werden, damit der Meister nicht gestört werde. Der Fürst pflegte nach einem Morgengruss irgend ein Musikwerk durchzublättern, den arbeitenden Meister eine Weile zu beobachten und dann wieder mit einem freundlichen „Adieu" die Stube zu verlassen. Dennoch fühlte sich Beethoven durch diesen Besuch gestört und verschloss zuweilen die Thür. Unverdrossen stieg der Fürst wieder 3 Stockwerke hinab (Beethoven wohnte damals wieder im Pasqualati'schen Hause auf der Mölker Bastei, wo ihn Frau Streicher wirthschaftlich eingerichtet, ihm auch einen Bedienten verschafft hatte, der das Schneiderhandwerk verstand). Wenn aber der schneidernde Bediente im Vorzimmer sass, gesellte sich die fürstliche Durchlaucht zu ihm und harrte so lange, bis sich die Thür öffnete und sie den Fürsten der Tonkunst freundlichst begrüssen konnte. Das Bedürfniss war somit gestillt." Beethoven bewahrte dem Verewigten ein treues, dankbares Andenken und blieb der verwittweten Fürstin in Verehrung zugethan. „Ich küsse der Fürstin die Hände," schreibt er am 21. September 1814 an den Grafen Lichnowsky, „für ihr

Andenken und Wohlwollen für mich, nie habe ich vergessen, was ich ihnen überhaupt alle schuldig bin.“

Am 15. November 1815 starb sein Freund und Landsmann, der berühmte Violinist Salomon aus Bonn, in London, wo er als Mitglied des philharmonischen Vereins früher Haydn's, jetzt Beethoven's Symphonien eingebürgert hatte. Doch blieben in London Ries und Moscheles freundschaftlich an Beethoven theilnehmend und für ihn wirksam.

In Wien gewann Beethoven, während die alten Verbindungen mit Graf Moritz Lichnowsky, Baron Pasqualati, Stephan von Breuning, Zmeskall, Streicher, dem Violinisten Schuppanzigh und Anderen fortdauerten — nur Graf Brunswick und Baron Gleichenstein schieden um diese Zeit aus dem Kreise, ersterer um nach Pesth, letzterer um nach Freiburg i. B., seiner Vaterstadt, überzusiedeln — 1815 einen neuen Freund, Anton Schindler, der von da an dem Meister in Treuen bis ans Ende anhing, allmählich sein unentbehrlicher Genosse und Berather wurde: „Beethovens Geheimsecretär — ohne Gehalt“ nennt er sich in der Biographie.

Schwerer traf ihn der dritte Todesfall durch seine Folgen. Ebenfalls im November 1815 starb sein Bruder Karl. In seinem Testamente vom 14. November bat er den Bruder Ludwig, die Vormundschaft über seinen hinterlassenen Sohn anzunehmen. Beethoven, der welt- und geschäftsfremde, der seinen eignen Angelegenheiten nicht gewachsen war, eine Vormundschaft!

Er nahm sie an, den Willen des Bruders zu ehren und die Waise zu retten.

Es war eine wenig erfreuliche Rolle, welche die Brüder Karl und Johann in Beethoven's Leben gespielt haben. Wir würden uns gern erlassen, auf diese beiden Männer einzugehen, da sie durch sich selbst keineswegs verdienen, dass die Nachwelt Genaueres von ihnen erfährt, wenn wir nicht fürchten müssten, dass Beethoven's Lebensbild ohne die nähere Karakterisirung des brüderlichen Verhältnisses in wesentlichen Zügen der Vollständigkeit ermangeln würde.

So werde denn, ehe wir Beethoven's Thätigkeit und Schicksal als Vormund und Pflegevater kennen lernen, der Gegenstand an dieser Stelle abgethan.

Von den Seinigen, diesen Brüdern, die ihm wenige Jahre nach seiner Uebersiedelung (um 1795 — 1796) nach Wien gefolgt

waren, hätte man erwarten sollen, dass sie dem geistig so überragenden Bruder in den Anforderungen des äusseren Lebens liebevoll stützend und führend zur Seite gingen. Hatte doch Ludwig sich einst zu ihren Gunsten so frühzeitig in das leidige Unterrichtgeben hineintreiben lassen müssen. Aber man darf wohl sagen, dass sie, namentlich Karl, ihm eher zur Last fielen, als eine Stütze gewährten. Jener, der ältere, ertheilte zuerst Klavierunterricht (an Schülern wird es ihm bei einem solchen Bruder nicht gefehlt haben) und fand dann wieder durch Ludwigs Verwendung eine Stellung als Kassirer bei dem österreichischen Klassensteueramt; der jüngere, Johann, hatte sich zum Apotheker ausgebildet, konditionirte dann als solcher in Wien, führte später in Linz und Ufahr auch eigene Geschäfte und brachte es endlich zum wohlhabenden Gutsbesitzer. Hierauf war er so stolz, dass er einst (am Neujahrstag 1823) dem Bruder Ludwig seine Karte mit der Aufschrift

Johann van Beethoven, Gutsbesitzer,

zusandte, worauf der (er empfing sie am Mittagstisch in Gesellschaft Schindler's) sie sogleich mit der Rückschrift

Ludwig van Beethoven, Hirnbesitzer,

zurücksandte.

Von Ludwigs Thun und Treiben leuchtete ihnen zunächst der reichliche Erwerbsquell für ihn und sie, dann aber seine schlechte Haushalterei ein. Aber von seiner wahren Bedeutung hatten sie keinen Begriff, für die Hoheit seines Strebens weder Gefühl noch Pietät. Das im ersten Bande mitgetheilte Heiligenstadter Testament bezeugt, dass er ein Herz voll Liebe für die jüngeren Brüder hatte, aber auch dies, dass er sich von ihnen wenig verstanden wusste. Thayer hat versucht, die beiden Brüder gegenüber den Anschuldigungen Ries' und Schindler's, die für gewisse Lebensabschnitte Beethovens als Augenzeugen gelten müssen, in Schutz zu nehmen oder ihre Schuld auf ein sehr geringes Mass zurückzuführen. Zweifellos aus Gerechtigkeitsliebe — mit der jeder Biograph, und gerade der eines so grossen Menschen, wie Beethoven war, ausgerüstet sein muss. Fehlt ihm diese, so kommt er leicht in Gefahr, aus Liebe zu seinem Helden diesen allein in vollem Lichtglanz, Alles um ihn her in Dunkel gehüllt zu sehen, oder diejenigen, welche durch Geburt und Lebenslauf dem Helden nahe gestellt waren, ohne doch von der Natur mit gleicher Gabenfülle bedacht zu sein, nach einem Massstabe zn beurtheilen, welcher aus der Geistesgrösse jenes, anstatt aus der Durchschnittshöhe des menschlichen Naturells ge-

wonnen ist. Auf der andern Seite aber darf und muss der Biograph verlangen, dass diejenigen Menschen, welche von Jugend auf im Umkreise eines Genius lebten, wenigstens eine Ahnung von dem Werthe desselben verrathen und durch ihr Verhalten bethätigen, dass sie sich auf geweihter Stätte fühlen, dass die von dieser ausgehenden Impulse zum Guten von ihnen nicht ganz eindruckslos abgeprallt sind. Beethoven's Brüder lassen eine solche Eindrucksfähigkeit durchaus vermissen, und darin liegt ihre Hauptschuld, die sich nicht blos an ihnen, und zwar dadurch, dass sie Banausier, Alltagsmenschen blieben, sondern leider auch an Beethoven selbst rächen sollte. Denn innerlich ungehemmt, wie sie waren, drangen sie nun in der ganzen Rücksichtslosigkeit trivialer Naturen mit ihren kleinlichen Interessen auf ihn ein, ohne von aussen die gebührende Rückweisung zu erfahren: dazu mochte sich seine Weichheit und Menschenfreundlichkeit, seine stets brüderliche Gesinnung, die sich so ungeschminkt und rührend im Testamente von 1802 ausspricht, nicht verstehen. Zur Busse dafür trug er selbst das niederdrückende Gefühl mit sich, dass die Nächstgestellten seiner nicht würdig seien, dass er in einer unwürdigen Umgebung lebe. Nicht einmal die traurige psychologische Wirkung seines Gehörleidens auf Stimmung und Umgangsfähigkeit vermochten sie zu ermessen, geschweige denn die Bedeutung seiner künstlerischen Intentionen. Nur so viel begriffen sie vom Wesen ihres berühmten Bruders, dass er viel Geld machen könne. Das Bewusstsein von dem Allen hat ihn sein Lebtag nicht verlassen und einen Theil seiner Lebensnoth ausgemacht; in diesem Sinne durfte Schindler die Brüder „sein böses Prinzip“ nennen.

Thayer hat diesen schlimmen Einfluss und seine Ursache, so scheint es, ganz übersehen. Er beschränkt sich darauf, einzelne Anklagen des seit 1801 bis 1805 beobachtenden, später stets in brieflicher Verbindung stehenden Ries und ferner Angaben Schindler's zu widerlegen, wobei es ihm denn zuweilen begegnet, über das Ziel hinauszuschiessen und seinen Helden selbst — völlig ohne Grund — mit einem moralischen Makel zu behaften.

Es handelt sich dabei zunächst um den älteren der Brüder, Kaspar Anton Karl. Nach dem Zeugniss der Frau Karth, einer Bonnenserin, welche die Brüder hatte aufwachsen sehen, war Karl körperlich und geistig unschön, „klein, rothhaarig, hässlich“ und „unfreundlicher Natur, stolz, anmassend, sehr jähzornig.“ Thayer, der dieses Signalement widerspruchslos mittheilt, muss auch fol-

gende Scene aus dem Jahre 1802, die Ries erzählt, in ihrer ganzen Widrigkeit bestehen lassen.

„Beethoven hatte die drei Sonaten Op. 31 an Nägeli in Zürich versagt . . . . . während sein Bruder Karl, der sich leider immer um seine Geschäfte bekümmerte, diese Sonaten an einen Leipziger Verleger verkaufen wollte. Es war öfters deswegen unter den Brüdern Wortwechsel, weil Beethoven sein einmal gegebenes Wort halten wollte. Als die Sonaten auf dem Punkt waren, weggeschickt zu werden, wohnte Beethoven in Heiligenstadt. Auf einem Spaziergange kam es zwischen den Brüdern zu einem Streit, ja endlich zu Thätlichkeiten. Am andern Tage gab er mir die Sonaten, um sie auf der Stelle nach Zürich zu schicken, und einen Brief an seinen Bruder, der in einen andern an Stephan von Breuning eingeschlagen war. Eine schönere Moral hätte wohl keiner mit gütigerem Herzen predigen können, als Beethoven seinem Bruder über sein gestriges Betragen. Erst zeigte er es ihm unter der wahren, verachtungswerthen Gestalt, dann verzieh er ihm alles, sagte ihm aber auch eine üble Zukunft vorher, wenn er sein Leben und Betragen nicht völlig ändere. Auch der Brief, den er an Breuning geschrieben hatte, war ausgezeichnet schön."

Ein solcher Vorgang wird Nachfolger genug gehabt haben, da der Sinn der Handelnden derselbe blieb. Er bezeichnet den gewaltthätigen, besonders aber auch, worauf es uns hier ankommt, anmassenden und eigenmächtigen Karakter Karls, der sich nicht mit einem Rathe begnügen konnte, sondern sich gerirte, als habe er Entscheidungsrecht. Wahrscheinlich war er in diesem Falle ohne Auftrag Verbindlichkeiten eingegangen, die er nun aufrecht erhalten wollte. Ueberhaupt verfuhr er in Beethoven's Angelegenheiten wenig in des Meisters Sinne. Man muss das schliessen aus dem lächerlich-eiteln, autorhaften Ton eines Briefes, den er an den Offenbacher Musikalienhändler André richtete. Darin bietet er eine Symphonie, ein Klavierkonzert und drei Sonaten an, will sie aber nur in grösseren Zwischenräumen von 5 bis 6 Wochen liefern, weil „sein Bruder sich nicht viel mehr mit solchen Kleinigkeiten abgebe und nur Opern, Oratorien etc. schreibe." Wahrlich wenig Beethovenisch gedacht! Die Kunstgattungen, in denen Beethoven unerreichter Meister ist, werden als „Kleinigkeiten" bezeichnet.

So ist denn zunächst hinsichtlich Karls durchaus glaublich, was Ries den Brüdern weiterhin vorwirft: „Alle Kleinigkeiten und manche Sachen, die er nie herausgeben wollte, weil er sie nicht

seines Namens würdig hielt, kamen durch sie in die Welt. So wurden Lieder, die er jahrelang vor seiner Abreise nach Wien noch in Bonn komponirt hatte, dann erst bekannt, als er schon auf einer hohen Stufe des Ruhmes stand. So wurden sogar kleine Kompositionen, die er in Stammbücher geschrieben hatte, in dieser Art entwendet und gestochen.“ Wir wollen uns nicht bemühen, festzustellen, welche Kompositionen hier gemeint sein können, wollen auch die Möglichkeit nicht leugnen, dass Ries hier im Irrthum ist — hat doch im I. Theil S. 68 die Vermuthung ausgesprochen werden müssen, dass Beethoven selbst manche kleine Arbeit aus frühester Zeit später aus Rücksichten des Erwerbes hervorgeholt hat — nur müssen wir wiederholen: an innerer Unglaublichkeit leidet Ries' Vorwurf nicht, und äussere Thatsachen lassen sich gegen ihn nicht geltend machen, da Ries kein bestimmtes Werk anführt.

Wie sucht nun Thayer Ries' Aussage zu entkräften? Fürs Erste thut er einen Schlag ins Wasser, indem er von einigen Kompositionen (den Bagatellen Op. 33, den Liedern Op. 52, dem Stammbuchliede „Ich denke dein“) zu beweisen sucht, dass sie nicht „heimlich“ in die Welt gekommen sein können, ohne zugleich zu beweisen, dass Ries grade diese im Sinne hatte. Dann aber — und nun verwandelt sich Thayer's Gerechtigkeit und Unparteilichkeit in ihr Gegentheil — nachdem er zwei ungünstige Recensionen obiger Werke citirt hat, fährt er fort: „Betrachtet man diese Kritik, die Beethoven jedenfalls (?) bekannt wurde, so ist man geneigt, zur Erklärung des Ries'schen Missverständnisses anzunehmen, dass ihn Beethoven in einem Gefühle von Beschämung und Verdruss absichtlich in dem Glauben liess, er sei an der Herausgabe dieser Kompositionen unschuldig. Zu den Vortheilen, die ihm Kaspars Anwesenheit in Wien gewährte, gehörte auch der, dass er die Verantwortlichkeit für solche falsche Schritte auf ihn werfen konnte.“

Niemals hat Beethoven seine Nebenmenschen für egoistische Zwecke gemissbraucht, am wenigsten zur Verdeckung seiner eigenen Schwächen. Unbegreiflich ist es daher, wie Thayer sich zu einer derartigen Insinuation hat verleiten lassen, um so unbegreiflicher, als er selbst wenige Seiten vorher behauptet, Beethoven müsse „mit dem Verfahren seines Bruders (in geschäftlichen Dingen) unzufrieden gewesen sein,“ da „letzterer nach wenigen Jahren (seit 1805) ganz aus Beethovens Geschichte verschwinde, so weit es Geldangelegenheiten betreffe.“ Einen unzweideutigen Beleg für Karls zudringliche und impertinente Einmischung in Ludwigs Geschäfte giebt

ein Brief des Buchhändlers Simrock in Bonn an Ferd. Ries. (Siehe Thayer III, 12 flg.)

Als kaum anfechtbares Resultat bleibt also übrig, dass Kaspar Karl, der als Kassenbeamter tüchtig gewesen sein soll, auf dem einzigen Gebiete, auf welchem er seinem Bruder hätte nützlich sein können, dem der äusseren Angelegenheiten, sich bald als moralisch unbrauchbar erwies und den Künstler nöthigte, sich nach anderer Hülfe umzusehen. Nichtsdestoweniger ist ihm Beethoven für das Wenige, was er geleistet, dankbar gewesen, hat ihm seinen Dank auch in herzlicher Weise testamentarisch ausgesprochen und ihm später tausendfältig vergolten, obwohl derselbe sich gegen ihn eine Zeit lang direkt feindlich „von Rachegeist beseelt" (Brief an Gleichenstein, Nohl, Neue Briefe, Nr. 27) gestellt zu haben scheint. Erst gegen das Ende seines Lebens hat er seinen Sinn zum Bessern gewandt, gebeugt von Krankheit, Nahrungssorgen und der Schmach einer treulosen Gattin.

Was den Bruder Johann betrifft, den die oben genannte Frau Karth als einen „sehr schönen, geistig zwar beschränkten, aber sehr gutmüthigen Mann" schildert, so muss er nach Allem, was sonst über ihn bekannt geworden, nach Schindler's Darstellung, der ihn zehn Jahre hindurch zu beobachten Gelegenheit hatte, nach Beethoven's brieflichen Aeusserungen ein noch viel geringerer Karakter gewesen sein als Karl. Er war mit geckenhaftem Hochmuthe, habsüchtigem Schachergeist, ungezügelter Sinnlichkeit behaftet. Welche moralische Antipathie Beethoven gegen ihn empfand, haben wir schon aus dem Testament ersehen, wo mit beredtem Schweigen in den Anreden an die Brüder seine Name jedesmal weggelassen wird. Im Gefühl des inneren Gegensatzes zu ihm blieb Beethoven bis an sein Ende. Noch 1825 schreibt er an ihn: „Wegen Deinem Wunsche, mich bei Dir zu sehen, habe ich mich ja schon längst erklärt — ich ersuche Dich, hiervon nichts mehr verlauten zu lassen, denn unerschütterlich wirst Du mich hier wie allezeit finden. Die Details erlasse mir, da ich nicht gern Unangenehmes wiederhole. Du bist glücklich, dies ist ja mein Wunsch; bleibe es denn, jeder ist am besten in seiner Sphäre." Aber über seine „Unerschütterlichkeit" befand sich Ludwig in einer Selbsttäuschung; jene lag mehr in seinem moralischen Gefühl als in seinem Willen, darnach zu handeln. Daher vermochte er auch hinsichtlich dieses „Pseudobruders" sich seinem verwandtschaftlichen und liebreichen Sinn nicht ganz zu versagen, und so sehen wir denn den

Widerwillen oft vor der brüderlichen Gesinnung das Feld räumen. Das Band der Familie war ihm von jeher heilig gewesen, später, als er bei zunehmender Taubheit und Kränklichkeit immer einsamer im Gewirr des Lebens dastand, musste es ihm unersetzlich erscheinen. „Lass nicht, ruft er Johann 1823 zu, ein Band zerreissen, welches nicht anders als erspriesslich für uns beide sein kann — und weswegen? um nichtswürdiger Ursachen willen!" Und ferner in demselben Jahre: „Friede, Friede sei mit uns, Gott gebe nicht, dass das natürlichste Band zwischen Brüdern wieder unnatürlich zerrissen werde, ohnehin dürfte mein Leben nicht mehr von langer Dauer sein."

Aber durch diese Herzensweichheit gab er den üblen Eigenschaften Johanns die Gelegenheit, ihre Wirkung auch an ihm selbst zu äussern; sie machten sich gegen ihn zunächst durch den krassen Egoismus Johanns in Geldangelegenheiten geltend. Ludwig hatte beide Brüder nach Wien gezogen, durch seinen Einfluss ihnen Stellungen und allmählich auskömmliche Einnahmen verschafft, daneben stets offene Kasse für sie gehabt. 1796 schreibt er ihm von Prag aus; „Wenn Du allenfalls Geld brauchst, kannst Du keck zu Lichnowsky gehen, da er mir noch schuldig ist; übrigens wünsche ich, dass Du glücklicher leben mögest und ich wünsche etwas dazu beitragen zu können." Nun war Johann mit der Zeit wohlhabend geworden, war zum Besitz einer Apotheke, dann eines einträglichen Gutes gelangt. Durch seine kaufmännische Geschicklichkeit hätte er bei einiger Dankbarkeit und Brüderlichkeit dem weltfremden Bruder wahrhaft nützen können, hätte an den geschäftlichen Verhandlungen mit den Verlegern, welche Beethoven mit den Jahren immer lästiger wurden, sich zu des Künstlers Vortheil betheiligen und namentlich verhindern können, dass in der Unlust gegen langes Handeln die Werke zu billig fortgegeben wurden. Aber auch hier konnte er nicht selbstlos sein, es musste etwas für seine Mühe dabei abfallen. Am widerwärtigsten zeigt sich diese Selbstsucht, wenn Beethoven ihm schuldig ist, Vorschüsse von ihm empfangen hat, was leider öfter vorgekommen ist, da er sich nur zu oft in Geldverlegenheit befand. Dann mahnt jener jeden Augenblick zur Rückgabe des Darlehns und gerirt sich, als sei das Geld gefährdet, so dass Ludwig in solcher Zeit wie von einem Alp gedrückt ist, bis er seinem Bruder „Kain" die meist geringe Summe zurückerstattet hat. Oder noch schlimmer; Johann lässt sich die Geistesfrüchte seines Bruders für ein Darlehn als Eigenthum ab-

treten und treibt damit Wuchergeschäfte. Ludwig nennt ihn gelegentlich dafür den „Hirnfresser“. So hatte Beethoven ihm die grosse Ouverture Op. 124 „zur Weihe des Hauses“, sowohl die Partitur, als das von Czerny hergestellte Arrangement zu 2 und 4 Händen, ferner 6 Bagatellen und 3 Gesänge (Opferlied, Bundeslied und der Kuss) überlassen müssen. Diese Werke kamen Beethoven's Wunsch gemäss schliesslich bei Schott heraus, der an Johann 130 Dukaten dafür zahlte. Vorher aber hatte dieser mit jenen Kompositionen, wenigstens mit der Ouverture, auf eigene Hand Handel zu treiben versucht, worüber sich Beethoven entrüstet gegen Ries ausspricht (Brief vom 5. Septbr. 1823): „Mein Herr Bruder, der Equipage hält, hat auch noch von mir ziehen wollen, und so hat er ohne mich zu fragen diese Ouverture einem Verleger Boosey in London angetragen. Sagen Sie nur, dass mein Bruder sich geirrt, was die Ouverture betrifft. Er kaufte sie von mir um damit zu wuchern, wie ich merke. O frater!“

In grosse Verlegenheit scheint Beethoven durch das Hausiren und Schachern Johanns mit der D dur-Messe gerathen zu sein. Allmählich waren 5 Verleger in Bewegung gesetzt, deren jeder die Meinung fasste, dass er die Ehre des Verlags haben würde; keiner erhielt sie; (cf. Nohl, Neue Briefe, Nr. 246). Wie hoch musste Beethoven in den Augen der Menschen stehen, wenn ein solcher Bruder nicht dem moralischen Rufe des grossen Künstlers Eintrag thun konnte!

Von Johanns Eitelkeit und Prahlhaftigkeit haben wir schon ein komisches Beispiel erhalten; sie diente unserem Beethoven nur zu heiterem Spott.

Aber im höchsten Grade betrübte ihn, den Keuschen, Reinen, die sittliche Aufführung seines Bruders. Im Testamente hatte er den Brüdern T u g e n d empfohlen, als das allein selig machende Besitzthum des Menschen. Johann speziell, dessen Haltlosigkeit er schon früh durchschaut haben muss, ruft er 1796 von Prag aus zu: „Nimm Dich nur in Acht vor der ganzen Zunft der schlechten Weiber.“ Aber umsonst! Johann lebte längere Zeit in unehelichem Verhältniss mit einer liederlichen Person. Da es Ludwig durch Mahnungen nicht gelang, diese skandalöse Verbindung zu lösen, so suchte er auf gewaltsame Weise, indem er die Polizei zum Einschreiten veranlasste, das Mädchen aus dem Hause Johanns zu entfernen. Wir wollen zugeben, dass er damit tiefer in die Verhältnisse eines selbstständigen Mannes eingriff, als es selbst für ihn,

dem Bruder, zulässig war. Aber dass er aus wohl berechtigter sittlicher Entrüstung und brüderlicher Liebe handelte, ist unverkennbar. Erreicht hat er freilich das Gegentheil seines Wunsches. Johann kam der Behörde zuvor und verhinderte die Verjagung des Mädchens aus der Stadt durch schleunige Eheschliessung. — Aber bald nun wurde die Ehe durch das Betragen der Frau zum öffentlichen Aergerniss. Doch Johann war ein ebenso würdeloser Schwächling wie Egoist; er blieb in seiner entwürdigenden Lage. Gleichwohl schreibt Beethoven im Frühling 1823 an ihn: „Endlich hast Du schöne Erfahrungen gemacht, ich bin von Allem unterrichtet. — Komm' zu mir und bleib bei uns; ich brauche nichts von Dir; wie schrecklich, wenn Du unter solchen Händen den Geist aufgeben müsstest . . . . Ich rathe Dir, herauszukommen und ganz dazubleiben, und später ganz mit uns zu leben; wie könntest Du glücklich leben, mit einem ausgezeichneten Jüngling wie Karl (dem Neffen), wie Dein Bruder, ich! wahrhaftig, Du hättest die Seligkeit auf Erden." Aber Johann blieb in seiner Sphäre. Noch ganz spät, im Herbst 1826, ein Halbjahr vor dem Tode, sagte Beethoven mit Bezug auf ihn: „Gott bewahr' jeden, der dem Mammon und der Wollust sich ergiebt!"

Dies war das „par nobile fratrum", welches dem grossen Tondichter und Menschen zur Seite stand.

Nun war der Eine 1815 gestorben und hatte ihm ein Vermächtniss hinterlassen, das ungeahnte Sorgen in sich barg. Im Sterben hatte er den Werth des Bruders erkannt. Da heisst es in seinem Testament: „Nachdem dieser mein innigst geliebter Bruder mich oft mit wahrhaft brüderlicher Liebe unterstützt hat, so erwarte ich auch fernerhin mit voller Zuversicht und in vollem Vertrauen auf sein edles Herz, dass er die mir so oft bezeigte Liebe und Freundschaft auch bei meinem Sohne Karl haben und alles anwenden wird, was demselben zur geistigen Bildung meines Sohnes und zu seinem ferneren Fortkommen möglich ist. Ich weiss es, er wird mir diese meine Bitte nicht abschlagen."

Einem solchen Vertrauen und Flehen konnte sich ein Ludwig van Beethoven nicht versagen. Was half da das Widerrathen der Freunde, welche die Verhältnisse kannten und den weltfremden Künstler bei aller eigenen moralischen Hoheit doch zum Kampfe gegen die Gemeinheit für ungeeignet hielten! Im Tagebuche jener Zeit steht zu lesen: „O sieh herab, Bruder, ich habe Dich beweint, und beweine Dich noch!" Und an Ries lässt er sich am 22. No-

vember 1822, nachdem er ihm den Tod angezeigt, folgendermassen aus: „Er hatte ein schlechtes Weib. Ich kann sagen, er hatte einige Jahre die Lungensucht, und um ihm das Leben leichter zu machen, kann ich wohl das, was ich gegeben, auf 10,000 Gulden W. W. anschlagen. Das ist nun freilich für einen Engländer nichts, aber für einen armen Deutschen oder vielmehr Oestreicher sehr viel. Der Arme hatte sich in seinen letzten Jahren sehr geändert, ich bedaure ihn von Herzen, und es freut mich um so mehr, mir selbst sagen zu können, dass ich mir in Rücksicht seiner Erhaltung nichts zu Schulden kommen liess."

Die Frau des Verstorbenen war der Frau Johanns ebenbürtig. Ihren schon vor dem Tode des Gatten begonnenen dissoluten Lebenswandel hat sie nachher noch gesteigert. Beethoven nennt sie karakteristisch meist „Königin der Nacht." Von ihr galt es den Sohn loszureissen. Doch bei alledem war sie die Mutter. Beethoven beschwor, indem er das unternahm, ein schwer Geschick herauf. Das verletzte Mutterrecht, wie auch die Mutter und wie gut Beethoven's Absicht war, sollte gerächt werden.

Beethoven nahm seinen Neffen, nach dem Vater Karl geheissen, einen schönen, gutbegabten, damals achtjährigen Knaben, zu sich und fasste den Entschluss, ihn an Sohnesstatt*) anzunehmen, ihn dadurch der übelberufenen Mutter zu entziehen und vor ihrem Einflusse sicher zu stellen. Hierzu galt es, den eignen Hausstand zu ordnen. Beethoven, der seine Oekonomie stets vernachlässigt hatte, machte gleich Ernst, sobald er Pflichten gegen Andre übernommen. Vor Allem unterrichtete er sich bei einem erfahrnen Hauswirth, sicherlich auch bei seiner wirthschaftlichen Beratherin, der Frau Streicher, über die Einzelheiten des Haushalts; es wurde eine Art von Protokoll abgefasst, links die Fragen Beethoven's, z. B.:

1) Was giebt man zwei Dienstleuten Mittags und Abends zu essen, sowohl in der Qualität, als in der Quantität?
2) Wie oft giebt man ihnen Braten? Geschieht dies Mittags und Abends zugleich?
3) Das, was den Dienstleuten bestimmt ist, haben sie dieses gemein mit den Speisen des Herrn, oder machen sie sich

*) Namentlich Breuning rieth von der Adoption ab. Die Folge wahr jahrelange Entfremdung zwischen den alten Freunden, die nach Schindler von 1817 bis 1826 dauerte.

solche besonders, d. h. machen sie sich hierzu andere Speisen, als der Herr hat?

4) Wie viel Pfund Fleisch rechnet man für drei Personen? rechts die ausführlichen Antworten enthaltend. So war er denn doch aus den Partituren zur Erde niedergekommen. Wird er sich da finden lernen?

Er sah bald ein, dass der kleine Knabe vorläufig in einem wohl eingerichteten, unter einsichtiger Leitung stehenden Erziehungsinstitute besser untergebracht sei, als in einer Junggesellenwirthschaft. Er übergab ihn daher im Februar 1816 dem schon genannten Herrn Gianatasio del Rio. Doch kümmerte er sich täglich persönlich um das leibliche und geistige Wohlergehen seines Pflegesohnes*).

*) Auch in der Musik liess er den Neffen frühzeitig unterrichten, und zwar bei Karl Czerny. Ein Brief an diesen beweist, dass Beethoven auch pädagogischer und didaktischer Einsicht nicht entbehrte. „In Rücksicht seines Spielens bei Ihnen bitte ich Sie, ihn, wenn er einmal den gehörigen Fingersatz nimmt, alsdann im Takte richtig, wie auch die Noten ziemlich ohne Fehler spielt, alsdann erst ihn in Rücksicht des Vortrages anzuhalten, und wenn man einmal so weit ist, ihn wegen kleinen Fehlern nicht aufhören zu lassen und selbe ihm erst beim Ende des Stückes zu bemerken. Obschon ich wenig Unterricht gegeben, habe ich doch immer diese Methode befolgt, sie bildet bald Musiker, welches doch am Ende schon einer der ersten Zwecke der Kunst ist, und ermüdet Meister und Schüler weniger.“ — Die Kramerschen Etuden hat er nach Schindler „als die geeignetste Vorschule zu seinen eigenen Werken“ betrachtet, weil „in vielen von ihnen Polyphonie herrsche.“ Auch hat er selbst 20 Nummern dieser Etuden zum Studium für seinen Neffen mit Bemerkungen versehen, die namentlich die Accentuation, also den Ausdruck, betreffen.

Uebrigens widerspricht der Schindlerschen Nachricht Czerny. Derselbe erzählte (wem?): „Ueber Kramers Uebungen, die Beethoven durch mich kennen lernte, äusserte er: Sie machen das Spiel pappig (klebrig); der Schüler lernt kein Stakkato und kein leichtes Spiel daran.“ (Siehe Nottebohm, Mus. Wochenblatt, 1876 No. 6.)

Czerny ist allerdings in diesen Dingen ein klassischer Zeuge, er wusste, selbst, was Klavierspiel war, hatte 1801 und später bei Beethoven Unterricht gehabt und ihn oft spielen hören. Es sei daher auch bei dieser Gelegenheit nachgetragen, was er über Beethovens Klavierspiel urtheilt. Nottebohm (a. a. O.) lässt ihn Folgendes sagen: „B. besass eine ungeheure Fertigkeit, die sogar in unserer Zeit Alles übertreffen würde. Beim Spielen zeigte er eine ausgezeichnete ruhige Haltung und würdiges Benehmen. Der Oberkörper war immer gerade und ruhig. Nur als er taub wurde, fing er an, den Kopf nach vorne zu neigen, so dass die Nase manchmal der Klaviatur ziemlich nahe kam. Er verstand es ausserordentlich, volle Akkorde ohne Anwendung des Pedals an

Hören wir vor Allem, was die Tochter del Rio's als einsichtige Augenzeugin berichtet.

„Der Knabe war, wie ich glaube, neun Jahr alt. Nun brach, wenn ich so sagen darf, ein neues Gemüthsleben bei Beethoven her-

---

einander zu binden. Das Legato-Spiel, welches ich hier meine, war ein anderes, als das zum Fugenspiel gehörende, letzteres ist mehr Fingerspiel."

Wahrhafte Grösse im Klavierspiel und im Komponiren soll Beethoven für innig verbunden erklärt haben. „Es ist von jeher bekannt, dass die grössten Klavierspieler auch die grössten Komponisten waren; aber wie spielten sie? — Nicht so, wie die heutigen Klavierspieler, welche nur die Klaviatur mit eingelernten Passagen auf- und abrennen, putsch — putsch — putsch — was heisst das? Nichts! — Die wahren Klaviervirtuosen, wenn sie spielten, so war es etwas Zusammenhängendes, etwas Ganzes, man konnte es geschrieben gleich als ein gut durchgeführtes Werk betrachten. Das heisst Klavierspielen, das Uebrige heisst nichts!" (Gespräch Beethovens mit Tomaschek, mitgetheilt von Thayer III, 315 f.) Natürlich hat Beethoven selbst sehr viel geübt und auch über eine zweckmässige, systematische Vorbereitung zum Virtuosen nachgedacht. Bestätigt wird dies durch Aufzeichnungen in Skizzenbüchern, die Nottebohm (a. a. O.) einer Betrachtung unterwirft. Die darin enthaltenen Uebungen sind auf die Entwickelung eines fertigen, geläufigen, kräftigen und gebundenen Spieles gerichtet. Sie betreffen Versuche über Fingersatz, Tonleiterausführungen auf und ab in Oktaven, Terzen, Sexten, Decimen, Doppelgriffe, Terzen- und Sextengänge, Triller, Doppeltriller, Sprünge, Ineinandergreifen und Ueberschlagen der Hände — Vorläufer der täglichen Uebungen von K. Czerny. Einige Uebungen sind technisch schwer. Verglichen mit manchen schweren Stellen in B.'s Kompositionen, zeigen sie, dass er grundsätzlich bestrebt war, leicht und spielbar zu schreiben.

Aus einigen Aufzeichnungen kann man sehen, wie er über die Klangwirkung spekulirt, welche Versuche mit nachklingenden Tönen er gemacht hat. Auch geht aus ihnen hervor, dass er den von Andern gern gebrauchten Effekt kannte, wonach bei einem Akkord ein Finger nach dem andern von oben nach unten die Tasten verlässt und so ein allmähliches Verklingen des Akkords bewirkt wird.

Es sei auch eines Winkes erwähnt, den er über die Vervollkommnung in der Komposition seinem erzherzoglichen Schüler ertheilt hat: „Fahren E. K.H., schreibt er 1823, nur fort, besonders sich zu üben gleich am Klavier Ihre Einfälle flüchtig kurz niederzuschreiben. Hierzu gehört ein kleines Tischchen ans Klavier. Durch dergleichen wird die Phantasie nicht nur gestärkt, sondern man lernt auch die entlegensten Ideen augenblicklich festhalten. Ohne Klavier zu schreiben, ist ebenfalls nöthig, und manchmal eine einfache Melodie, Choral, mit einfachen und wieder mit verschiedenen Figuren nach den Kontrapunkten und auch darüber hinaus durchführen, wird E. K. H. sicher kein Kopfweh verursachen, ja eher, wenn man sich so selbst mitten in der Kunst erblickt, ein grosses Vergnügen. Nach und nach entsteht die Fähigkeit, gerade nur das, was wir wünschen und fühlen, darzustellen, ein dem edleren Menschen so sehr wesentliches Bedürfniss."

vor: er schien sich dem Jungen mit Leib und Seele weihen zu wollen, und jenachdem er fröhlich war durch seinen Neffen, oder in Verdriesslichkeiten verwickelt wurde, oder wohl gar Kummer erdulden musste, schrieb er oder konnte er nichts schreiben . . . . . Und ich erinnere mich wieder an einen andern Abend, an dem er (B.) wie ein Kind mit uns herumtollte und vor den Angriffen sich mit Stühlen u. s. w. verpallisadirte . . . . Ueberhaupt verwunderte ich mich oft darüber, dass Beethoven so viel auf die Meinung der Menschen hielt" – nämlich in dieser Herzensangelegenheit — „und einmal bei Gelegenheit wegen des Neffen äusserte: „„Was werden die Leute sagen? sie werden mich für einen Tyrannen halten!"" Das konnte aber niemand glauben, wenn er ihn nur einmal mit seinem geliebten Neffen gesehen hatte; denn er duldete sogar, dass dieser ihn leiblich tyrannisirte, wenn er auf ihn hinaufkletterte und ihn fast vom Stuhl warf . . . ."

„Einmal kam er im Frühling, brachte uns Veilchen mit den Worten: Ich bringe Ihnen den Frühling. Er war einige Zeit sehr unwohl gewesen (er litt öfter an Kolik) und sagte: das wird einmal mein Ende sein. Da rief ich ihm zu: das wollen wir noch lange hinausschieben. Da erwiederte er: Ein schlechter Mann, der nicht zu sterben weiss, ich wusste es schon als ein Knabe von funfzehn Jahren. Freilich für die Kunst habe ich noch wenig gethan. O desswegen können Sie keck sterben! sagte ich. Da antwortete er so vor sich hin: mir schweben ganz andere Dinge vor . . . . Auf sein Leben, äusserte er, halte er nichts, nur wegen seinem Neffen."

„Der Neffe blieb zwei Jahre im Institut, vom Februar 1816 bis 1818. Dann nahm Beethoven ihn zu sich . . . . Eines Tages kam Beethoven in grosser Aufregung, suchte Rath und Hülfe bei meinem Vater und klagte, dass ihm Karl davongelaufen wäre. Bei dieser Gelegenheit erinnere ich mich, dass er unter unserm grossen und innigen Mitgefühl weinend ausrief: er schämt sich meiner!" —

Besonders die Mutter griff störend in dies Verhältniss ein, die keineswegs gewillt war, ihren Sohn von sich zu lassen. Sie protestirte gegen die Adoption, und da Beethoven sich auf den letzten Willen des Vaters stützte, wurde sie klagbar. Das war im Jahre 1816. Der Prozess aber wurde vor dem Adelsgerichtshof, „das niederösterreichische Landrecht," anhängig; der Gerichtshof hielt Beethoven wegen der Vorsilbe „van" für adlig, ohne Ausweis des Adels zu fordern.

Beethoven musste die Nothwendigkeit der Trennung des

Knaben von seiner Mutter darthun, das heisst in diesem Falle: den schlechten Lebenswandel der Mutter, die gleichwohl seinem Bruder und dem Namen Beethoven angehörig gewesen*), vor Gericht enthüllen und beweisen. Das war für sein reines Herz und für sein Ehrgefühl schwer zu ertragen, nahm ihm fast die zur Arbeit nöthige Sammlung.

Im Laufe der Verhandlungen kam denn doch dem Gerichtshofe zur Kenntniss, dass das Vorwort „van" in Holland kein Zeichen des Adels ist. Folglich forderte er Beethoven auf, seinen Adel nachzuweisen. Hierin konnte von Gerichts wegen, wenn einmal der Legitimationspunkt nicht früher berichtigt und die Klägerin (denn nicht Beethoven, die Mutter hatte den Prozess anhängig gemacht) nicht gleich vor das bürgerliche Forum gewiesen worden war, nicht anders verfahren werden. Beethoven aber, in Prozessualien ganz fremd, fand sich tief gekränkt, gleichsam auf einer Adelsanmassung betroffen Er erklärte, auf Brust und Kopf deutend, mit hohem Nachdruck: hier und hier sei sein Adel. Das konnte natürlich der Gerichtshof nicht gelten lassen. Der Prozess ging an den Stadtmagistrat als das bürgerliche Forum über, nachdem das Urtheil erster Instanz Beethoven die provisorische Vormundschaft zuerkannt hatte.

Beethoven fühlte sich trotz des einstweilen günstigen Ausgangs durch jenen für den Sachkundigen ganz gleichgültigen Kompetenzpunkt auf das Tiefste verletzt; er meinte seine Künstlerehre angetastet, sich erniedrigt zu dem Wiener Pöbel hinabgesetzt zu sehen; kaum hielten die Auseinandersetzungen seines Anwalts (Hof- und Gerichtsadvokat Dr. Bach) und das Zureden der Freunde ihn ab, Wien und Oesterreich zu verlassen. In den Konversationsheften findet sich noch eine Unterredung Beethoven's und seines Mitvor-

*) Uebrigens strebte er die Mutter, soweit die für den Pflegesohn übernommene Verantwortlichkeit es gestattete, human und schonend zu behandeln. „Eine Mutter — selbst eine schlechte — bleibt doch immer Mutter," pflegte er zu sagen. An del Rio schreibt er einmal (1817): „Die Mutter will ich in einen bessern Kredit mit der Nachbarschaft setzen, und so erzeige ich ihr den Gefallen, ihren Sohn morgen zu ihr zu führen in Gesellschaft eines Dritten; alle Monat einmal." Etwas später an denselben: „Ich wollte den Versuch machen, ob sie durch ein duldendes, gelinderes Betragen vielleicht zu bessern sei; allein es ist gescheitert." Was die Mutter nicht aus eigenem Antriebe gegen Beethoven's gute Absichten feindlich unternahm, das wurde ihr durch Einflüsterungen gemeiner Menschen an die Hand gegeben.

mundes, Hofrath Peters, aus der Folgendes zu jener leidigen Angelegenheit gehört.

Peters: Sie sind heute so unzufrieden wie ich.

Beethoven: Abgeschlossen soll der Bürger vom höhern Menschen sein, und ich bin unter ihn gerathen*).

Peters: In drei Wochen haben Sie mit dem Bürger und dem Magistrat nichts mehr zu thun. Man wird Sie noch um Ihre Unterstützung ersuchen und Ihnen von der Appellation die freundlichste Zustellung machen. — Lassen Sie den Bart absengen.

Beethoven: Sollte es geschehen, so will ich lieber in einem solchen Lande nicht bleiben. Es wird weder Vormünder noch Oheime geben meines gleichen — Denkschrift!

Die Unterhaltung wendet sich dann auf andere Persönlichkeiten und auf den Ungarwein des „Herrn Selig"; sie fand nämlich in dessen Weinhandlung „zur Stadt Triest" statt.

Obenein verwarf nun der Magistrat nach mehrjähriger Dauer des Prozesses das Urtheil des Adelsgerichts und ernannte die Mutter des Knaben zu dessen Vormünderin. Beethoven musste jetzt, es geschah am 7. Januar 1820, den Rekurs an das Appellationsgericht nehmen, und hier wurde das erste Urtheil bestätigt.

Die Rekursschrift ist von Beethoven selbst verfasst. Folgende Stelle aus derselben karakterisirt ihn:

„Mein Wille und Streben geht nur dahin, dass der Knabe die bestmöglichste Erziehung erhalte, da seine Anlagen zu den frohesten Hoffnungen berechtigen, und dass die Erwartung in Erfüllung gehen möge, die sein Vater auf meine Bruderliebe baute. Noch ist der Stamm biegsam, aber wird er noch eine Zeitlang versäumt, so entwächst er in krummer Richtung der Hand des bildenden Gärtners, und die gerade Haltung, Wissenschaft und Karakter sind für ewig verloren. Ich kenne keine heiligere Pflicht, als die der Obsorge bei der Erziehung und Bildung eines Kindes. Nur darin kann die Pflicht der Obervormundschaft bestehn, das Gute zu würdigen und das Zweckmässige zu verfügen; nur dann hat sie das Wohl des Pupillen ihrer eifrigen Aufmerksamkeit gewidmet; das Gute aber

*) Beethoven denkt hier an den niedrigen Kulturzustand des damaligen Bourgeois von Wien. Die höhere Bildung hatte in der That zur Zeit ihren Hauptsitz in dem österreichischen Adel.

zu hindern, hat sie ihre Pflicht sogar übersehen*)." — Man kann nicht rechtlichere Gesinnung und geraderes Urtheil beweisen.

Welchen Dank Beethoven für alles das ärnten sollte, werden wir später erfahren.**) Einstweilen entwickelten sich die Anlagen des Knaben nach Wunsch und zur grossen Genugthuung des Oheims. Dieser aber war durch all das Getreibe mit seiner Oekonomie selber mehr als früher ins Gedränge gekommen. Was nützte ihm das feste Einkommen von 3400 Gulden in Einlösungsscheinen, die ihm nach Schlichtung der Streitigkeiten mit den Kinsky'schen Erben geblieben waren, übrigens nach Lobkowitz' Tode sich bekanntlich auf 2700 Gulden reduzirten, bei dem schlechten, dem Nullpunkt zuneigenden Stande dieses neuen Papiergeldes (cf. Nohl, Briefe. Nr. 123) und bei der damals in Wien herrschenden Theuerung? Am 8. März 1816 giebt Beethoven Ries in London eine Uebersicht seiner Hauptausgaben: danach hatte er an Hauszins 1100 Gulden, für den Diener und dessen Frau 900 G., für den Unterhalt des Neffen im Institut 1100 G. zu zahlen. Es blieben ihm also vor Lobkowitz' Bankerott, der bald eintrat, 300 Gulden für des Leibes Nahrung und Nothdurft, d. h. so gut wie nichts — geschweige denn irgend etwas für besondere Pflege oder Genüsse. So oder noch schlimmer ging es ihm die nächsten Jahre hindurch. „Ich war derweilen," schreibt er am 25. Mai 1819 an Ries (mit dem er öfter verabredet, nach London zu kommen), „mit solchen Sorgen behaftet, wie noch mein Leben nicht, und zwar durch übertriebene Wohlthaten gegen andere Menschen."

Verständlich, aber sehr schmerzlich ist dabei die Nachgiebigkeit auf Kosten seiner Werke und seines Künstlergefühls. Er, der seine Kompositionen so gewissenhaft im Sinne trug, dass er in seiner Oper zahlreiche Sätze drei- und viermal umkomponirte***), und bei der Herausgabe der grossen B-Sonate Op. 106 sechs Monate nach der Komposition einen Brief nach London an Ries schrieb, um

---

*) Auf diese Schrift bezieht sich das zusammenhanglose Wort „Denkschrift" (S. 331) im Gespräch mit Peters.

**) Uebrigens war er kein Mann, der auf Dank rechnete oder gar um des Dankes willen Wohlthaten erwies: „es braucht nichts anderes, als das innere Wohlgefühl, das dergleichen immer begleitet," schrieb er einst an den Prokurator Varenna in Gratz.

***) An Fürst Galizin hat er nach Russland geschrieben, um in den demselben gewidmeten Quatuors ein Legato-Zeichen im Violoncell nachtragen zu lassen.

zwei Noten (den ersten Takt des Adagio, allerdings einen bedeutungsschweren Zug) nachtragen zu lassen: er schreibt in dieser Bedrängniss am 19. April 1819 in Bezug auf dieselbe Sonate an Ries: . . . „Sollte die Sonate nicht recht sein für London, so könnte ich eine andere schicken, oder Sie können auch das Largo auslassen und gleich bei der Fuge im letzten Stück anfangen, oder das erste Stück Adagio und zum dritten das Scherzo und das Largo und Allegro risoluto. — Ich überlasse Ihnen dieses, wie Sie es am besten finden. . . . Die Sonate ist in drangvollen Umständen geschrieben. Denn es ist hart, beinah um des Brodtes willen zu schreiben: so weit habe ich es nun gebracht."

In seiner Bedrängniss bot sich ihm ein einziger Ausweg dar: die längst geplante Reise nach London, wo längst ein wahrer Enthusiasmus für ihn erwacht war. „Der Name Beethoven (schreibt Moscheles in einem Konversationsheft aus dem November 1823) ist den Engländern die Bezeichnung des höchsten Ideals." Bereits am 9. Juni 1817 macht Ries im Namen der philharmonischen Gesellschaft ihm den Antrag, nach London zu kommen, dazu zwei neue Symphonien zu schreiben und sie dort aufzuführen; ansehnliches Honorar und Benefizkonzerte werden dafür in Aussicht gestellt. Beethoven nimmt unter dem 9. Juli an. Allein am 5. März 1818 muss er Ries melden, dass seine schwächliche Gesundheit ihn gehindert, dieses Jahr, wie er mit der philharmonischen Gesellschaft übereingekommen, nach London zu reisen. Im Briefe vom 3. April 1819 kommt die Londoner Reise wieder zur Sprache. In dem oben angeführten Briefe vom 19. April 1819 schreibt Beethoven: „Wegen nach London zu kommen, werden wir uns noch schreiben. Es wäre gewiss die einzige Rettung für mich, aus dieser elenden Lage zu kommen, wobei ich nie gesund und nie das wirken kann, was in bessern Umständen möglich wäre." Jedes Jahr bringt ihn auf den Vorsatz zurück; am 6. April 1822 schreibt er an Ries: „Noch immer hege ich den Gedanken, doch noch nach London zu kommen, wenn es nur meine Gesundheit leidet, vielleicht kommendes Frühjahr?! — " Dann, 1823, will er sich von Ries' Gattin für eine beabsichtigte Dedikation einen Kuss holen Auch 1824 ist von der Reise die Rede. Unter dem 20. Dezember ladet Charles Neate, ein englischer Musiker, Beethoven nach London ein: die philharmonische Gesellschaft wolle ihm für den Besuch 300 Guineen geben; er solle die Aufführung seiner eigenen Werke leiten, in jedem Konzerte wenigstens eins aufführen, für London eine

Symphonie und ein Konzert schreiben, die nach dem Schlusse der Saison sein Eigenthum wären; er könne eine Akademie geben, wobei wenigstens 500 Lstr. zu gewinnen seien; bringe er die Quatuors mit, so gebe das wieder 100 Lstr.

Hier war Rettung aus der Noth! Und wie tief und schmerzvoll war Beethoven davon durchdrungen, dass ein solcher Ausweg einzig heilvoll sei! Im Tagebuche lesen wir schon aus dem Jahre 1816 folgende Selbstgespräche.

„Etwas muss geschehen — entweder eine Reise und zu dieser die nöthigen Werke schreiben, oder eine Oper — solltest du den künftigen Sommer noch hier bleiben, so wäre die Oper vorzuziehen, im Falle nur leidlicher Bedingnisse — ist der Sommeraufenthalt hier, so muss jetzt schon beschlossen werden, wie, wo? — Gott, helfe, du siehst mich von der ganzen Menschheit verlassen, denn Unrechtes will ich nichts begehen, erhöhre mein Flehen doch für die Zukunft nur, mit meinem Karl zusammen zu sein, da nirgends jetzt sich eine Möglichkeit dazu zeigt — o hartes Geschick o grausames Verhängniss, nein, nein, mein unglücklicher Zustand endet nie.“

„Dich zu retten ist kein anderes Mittel als von hier, nur dadurch kannst du wieder so zu den Höhen deiner Kunst entschweben, wo du hier in Gemeinheit versinkst, nur eine Symphonie — und dann fort, fort, fort — derweil die Gehalte aufgenommen, welches selbst auf Jahre geschehen kann. Ueber den Sommer arbeiten zum Reisen, nur dadurch kannst du das grosse Werk für deinen Neffen vollführen, später Italien, Sizilien durchwandern mit einigen Künstlern — mache Pläne und sei getrost für L — —“ (L? — C, Carl?)

Hätte er die Pläne verwirklichen können? — Spohr hatte schon 1813 Beethovens Direktion der A dur-Symhponie wegen seiner Schwerhörigkeit unsicher gefunden. Seitdem hatte das Uebel Fortschritte gemacht. Der Grund der unglücklichen Lage war auch das Hinderniss der Rettung. Und Niemand, — nicht der Kaiser Franz, nicht Metternich, nicht Erzherzog Rudolf*), nicht das reiche, von Beethoven so oft entzückte Wien dachte daran, ihn zu retten.

*) Der einzige Habsburger, der für ihn etwas gethan, war, wie wir wissen, Erzherzog Rudolf. Von Sorgen befreit hat er ihn aber nicht. Man sollte meinen, dass es für ihn, den Prinzen eines regierenden Hauses, den Schwärmer für Beethoven's Schöpfungen, ein Leichtes und eine Freude hätte sein müssen, durch seinen Einfluss dem Künstler eine seiner Grösse würdige Stellung zu verschaffen. Man scheint aber immer nur daran gedacht zu haben, dass er

Das Genie, man muss es wiederholen, ist der Paria der modernen Gesellschaft, die sich lügnerisch mit Bildung und Christlichkeit und unmittelbarem Gottesgnadenthum brüstet.

Auch er, der Unglückliche, büsste seine Schuld.

Denn alle Schuld rächt sich auf Erden, —

auch die Schuld des guten Herzens und der versagten Erziehung zum Haushalten und der unbedingten Hingebung an den höhern Beruf. Im Leben hat ihm Niemand, keiner von all diesen Fürsten

---

wegen seines Ohrenleidens als Kapellmeister und Operndirigent nicht brauchbar sei. Allerdings; aber um so mehr hatte man die Pflicht, ihn, der durch sein Schaffen alle Musiker seiner Zeit überragte, von materieller Abhängigkeit zu befreien.

Und doch nahm der Erzherzog bekanntlich Beethovens Zeit oft in sehr belästigender und störender Weise in Anspruch. Wie drückend die ihm ertheilten Lektionen für Beethoven waren, ist schon Th. I. S. 130 Anm. erwähnt worden. Dies schliesst übrigens nicht aus, dass Beethoven seinem Schüler und Verehrer aufrichtig anhing. ‚Der Erzherzog Kardinal ist hier,“ schreibt er am 26. Juli 1822 an den Bruder Johann, „ich gehe alle Woche zu ihm, von Grossmuth und Geld ist zwar nichts zu hoffen, allein ich bin doch auf einem so guten, vertrauten Fuss mit ihm, dass es mir äusserst wehe thun würde, ihm nicht etwas angenehmes zu beweisen, auch glaube ich, ist die anscheinende Kargheit nicht seine Schuld.“ Auch gab er die Hoffnung wohl nie ganz auf, dass ihm grade von des Erzherzogs Seite durchgreifende Hülfe kommen werde. In dem drangvollen Jahre 1818, wo jene Sonate, Op. 106, enstand, gab er dieser Hoffnung musikalischen Ausdruck, indem er folgenden schönen Liedsatz dem Schüler zur Variirung stellte:



„Komponirt im Frühjahr 1818 von L. van Beethoven
in doloribus
für Se. Kais. Hoheit den Erzherzog Rudolph.“

und sonstigen Gästen des Wiener Kongresses, die als Beschützer der Künste angesehen sein wollen, dauernd und ausreichend geholfen. Später, nach seinem Tode, haben sie Medaillen auf ihn geschlagen und ihm ein Denkmal gesetzt.

Das Hochamt.

Beethoven's Lage war bedenklich und sein Geschick war hart. Aber ein Karakter wie der seinige ist nicht zu bewältigen. Mochte dem Künstler schwül ums Herz sein, er drang vorwärts.*) Ja, wenn man ihn von einem Riesenwerk, wie die B-Sonate nach Umfang, nach Ideenreichthum, nach kernfester Lebensfrische und höchstem Lebensmuthe ist, wenn man ihn von einem solchen Werke sagen hört, es sei „in drangvollen Umständen geschrieben:“ dann — kann man nicht etwa an der Aufrichtigkeit des Mannes zweifeln, muss aber annehmen, dass seine Leiden, so gewiss sie nur gar zu handgreiflichen Grund hatten, doch mehr Phantasieleiden waren, die gleich dem Speer des Achilles zugleich verwunden

*) In einem seiner Tagebücher fand sich folgende Stelle aus Zacharias Werners „Die Söhne des Thals:“

Du bist ein Held — Du bist, was zehnmal mehr ist,
Ein ächter Mensch! — —
— — — Nur des Schwächlings Saiten
Zerreist der Eisenfinger des Geschicks;
Der Heldenmüth'ge bietet kühn die Harfe,
Die ihm der Schöpfer in den Busen legte,
Dem Schicksal dar. Mag's in den Saiten wühlen;
Allein den innern herrlichen Accord
Kanns nicht zerstören, und die Dissonanzen
Verschmelzen bald in reine Harmonie,
Weil Gottes Friede durch die Saiten säuselt.
— — — Muss der starke Mensch
Erliegen oder auferstehn vom Staube? —
— — — Ist der ächte wahre Mensch
Ein Sklave der Umgebung, oder frei?
Reisst er aus allen Stürmen, und was mehr ist,
Aus allen Wonnen dieses Lebens nicht
Sein bessres Ich?

und heilen. Er hatte doch mitten in seiner Bedrängniss ein solches Werk schaffen können und mehr als eins.

Ja, man muss sich fragen, ob nicht seine Verhältnisse und Schmerzen nothwendig gewesen, damit er ein solcher würde, tief erweckt und tief bis in den innersten Grund seines Nerven- und Gefühlssystems aufgereizt und wund, um so zu empfinden und zu schaffen, wie er gethan. Denn allerdings konnte nur in einer so gestimmten Seele die erregteste, ja heiterste Lebenskraft sich dieses Hineinschaun und Niedertauchen in die nächtigsten Tiefen des Daseins gestatten. Jenes heitre B dur-Trio hat davon zu erzählen gehabt.

Ein noch stärkeres Zeugniss giebt jene 1818 komponirte

Grande Sonate pour Piano, B dur, Op. 106.

an Lebensfülle jenem gleich, an Macht alle Klavierkompositionen überragend. Die Musiker nennen sie die Riesensonate und man denkt dabei zunächst an den Umfang, 58 Seiten, und das Aufgebot technischer Spielkraft, dass sie in Anspruch nimmt. Der Name rechtfertigt sich noch besser durch die Macht und Zahl der Gedanken, die sich in diesem kolossalen Werke zusammenstellen und in Fülle der Ausarbeitung vollenden. Eine Folge davon ist das reichste, durch alle Oktaven ausgebreitete Tonspiel;*) hierin — und nur hierin ist das Aufgebot höchster Technik bedingt. Diesem Spiel der Töne betrachtend hier zu folgen, mangelt nach allem Vorangegangenen so Raum, wie Nothwendigkeit; wer für sich unternimmt, was wir hier unterlassen müssen, wird abermals jene vollkommne Herrschaft über den Stoff zu bewundern haben, die den Meister im weitesten Raum eben so sicher walten und gestalten lässt, als im enger gemessenen.**)

---

*) Ueber die Fuge des Schlusssatzes, welche den Kolossalbau des Ganzen krönt, handelt Kompositionslehre, III. S. 48.

Auch der Verleger Artaria errieth die selbst für Beethoven unerhörte Grösse des Werkes und bewies dies durch die Begleitworte seiner Anzeige (chronolog. Verzeich. No. 215).

**) An diesem Werke, das allen Klavierwerken an umfassendem Plan überlegen ist und das Heer seiner grossen Gedanken mit einer Klarheit ordnet und bewegt, die in den kleinsten Gebilden nicht hat grösser sein können, — wenn auch dem an grosse Verhältnisse nicht gewöhnten Blicke fasslicher: an diesem Werke kann man sich deutlich machen, woher die Missurtheile so manches redlichen und sachverständigen Mannes ihren Ursprung nehmen. „Liebes Kind," sagte Goethe bei ähnlichem Anlass, „ich kann nicht populär werden, denn ich bin ihnen zu profund." Jene Urtheilsfasser (Th. I. S. 225 fl.) in Mozarts

Dasselbe gilt von der zweiten der

Deux Sonates pour Piano et Violoncelle ou Violon,

C dur, D dur, Op. 102,

(wohl nur für Piano mit Violoncell gedacht und in Rücksicht auf grössere Verbreitung auch für Violin eingerichtet), die im Jahre 1815 geschaffen wurden. Nur von der zweiten Sonate, aus D dur, kann hier berichtet werden.

---

und der Aeltern oder gar in französischen und welschen Begriffen aufgewachsen und festgeworden, mussten seine Harmonie und Modulation anfechten, weil allerdings nicht die alte Glätte, Zierlichkeit und Weiche des Tonspiels, sondern früher ungeahnte Ideen zur Geltung gekommen waren. Uebrigens hätte hierin und in der Stimmführung Beethoven's Waffenbruder, Seb. Bach, sie orientiren können. Sie vermissen Melodie, weil allerdings Beethoven's Melodie, wieder gleich der Bach's, im Fortschreiten seines Geistes transcendent geworden war, und sich ihrem zerstreuten und flüchtigen Hinhorchen eine Kantilene, wie die des Adagio der B-Sonate oder der ganzen Sonate Op. 101, nicht so zugänglich erwies, als die Kantilenen eines Rossini. Das schrieben sie dann entschuldigend dem Gehörmangel und schwindenden Tongedächtniss zu, während gerade die spätern und letzten Werke den feinsten Tonsinn und die umfassendste Vorstellungskraft für Tonverhältnisse (man sehe die neunte Symphonie und die letzten Quatuors) in hundert Zügen beweisen, wie er selber sie früher nicht besessen. Sie schreiben ihm Formlosigkeit zu, während seine Meisterschaft sich in der leichten und klaren Führung der grössten Massen immer überlegener entfaltet. Sie sehen Willkür und Originalitätsucht, ohne ein einziges Mal gestrebt zu haben, seine Ziele und Werke zu erkennen und offen zu legen. Und um ihrer Unerkenntniss das Ansehn überlegener Einsicht zu geben, tranchiren sie das einheitvollste Leben und Schaffen bald in zwei bald in drei Portionen und meinen damit etwas bewiesen zu haben, weil es allerdings leichter gelingt, sich ein Paar periodische Abschnitte zu merken, als den Ueberreichthum und die stetige Entwicklung eines solchen Lebens zu fassen. Sie gewahren dabei nicht einmal, wie jeder Lebensabschnitt, ja fast jedes Werk Beides, — was sie billigen und was sie ablehnen, — nebeneinander stellt. So sagt Fétis: Dans les dernières productions de Beethoven, les nécessités de l'harmonie s'effacent dans sa pensée devant des considérations d'une autre nature. Les redites des mêmes pensées furent poussées jusqu'à l'excès; le développement du sujet alla quelquefois jusqu'à la divagation; la pensée mélodique devint moins nette, à mesure, qu'elle était plus rêveuse, l'harmonie fut empreinte de plus de dureté et sembla de jour en jour témoigner de l'affaiblissement de la mémoire des sons; enfin B. affecta de trouver des formes nouvelles, moins par l'effet d'une soudaine inspiration, que pour satisfaire aux conditions d'un plan médité. Les ouvrages faits dans cette direction des idées de l'artiste composent la 3e periode de sa vie et sa dernière manière. Und die ersten Symptome dieser „Manier" findet er im B dur-Trio Op. 97, in der A dur-Symphonie, auch in der Sonate Op. 54!

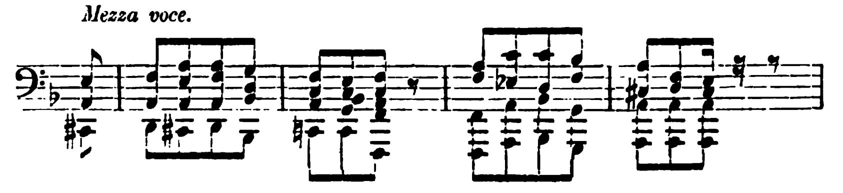
Die Formel müsste so heissen: Beethoven hat geirrt, wo Ich ihn nach Meinen Grundsätzen und Voraussetzungen nicht fassen kann.

Der erste Satz ist eine jener durchbrechenden Energien,



die wie ein plötzlich entstandener Entschluss voll Kühnheit und Schlagfertigkeit hervorbrechen und die Spannkraft der Seele, der sie entsprungen, bezeugen. Man könnte zwischen diesem Satz und dem ersten der B-Sonate geheime Verwandtschaft der Geister fühlen, wenn auch äusserlich kein Zug der Aehnlichkeit nachweisbar ist So fühlt man bisweilen aus den ganz abweichenden Zügen des jüngern, bleichen, nervös reizbaren Bruders die Verwandtschaft mit dem ältern, in seiner Kraft und Gesundheit sicher beruhenden heraus.

Wenn dieser erste Satz nichts anders als subjektive Stimmung in sich zu tragen scheint, so ist man dem zweiten Satze gegenüber fast gezwungen, objektiven Inhalt anzunehmen; denn handgreiflich tritt hier ein Dualismus des Inhalts, eine Zweiheit hervor, deren Momente sich ganz bestimmt von einander scheiden. Dieses „Adagio con molto sentimento d'affetto" hebt einen choralartigen Satz an,



(die Oberstimme hat das Violoncell) der vor allem typisch wirkt; schon seine äussere Gestaltung, diese Gleichmässigkeit der Bewegung, die strophischen Schlüsse und Absätze, das alles weckt die Erinnerung an so manchen Gesang der Andacht, dem wir in der Schwüle des Lebens unsre trostbedürftige, bange Seele geöffnet. Bestimmter wirkt der Inhalt, und hier wieder choralartig, besonders der harmonische Theil desselben Es ist ein tiefes In sich gehn, das uns von aussen anspricht und innen die Seele füllt. Dieser Choral ist aber nur die eine Seite des Inhalts; er wird vernommen von aussen nach innen, wie man etwa auf nächtiger Wanderung

aus ferner, gar nicht sichtbarer Kirche das ernste Lied der Andächtigen von Busse und Furcht vor ewigem Tod leise herüberhallen hört und im Innerſten mitfühlt, was Jene singen.

Nun erst treten ganz unabhängig von jenem Choral zwei Stimmen, zwei Einzelne ganz deutlich gezeichnet, hervor mit einem Gesang,

(geschrieben, wie es ertönet.)



zuckend im Weh, im irdischen Leid; auf schwankendem Grunde treten sie daher, eine der andern eng angedrängt folgend in Bangigkeit (sie sind oben mit I, II bezeichnet), dann ganz einmüthig. Wie dieses zweite Moment, gleich mit dem fünften Takt, wieder von dem Choral zurücktritt, mit ihm wechselt, ihn mit jenen zuckenden Eingriffen, die (oben im Basse) die Begleitung der Klage waren, — wie solchem Hauptsatze dann der Seitensatz in Ddur folgt, wie sich da die Stimmen gemildert, wie sich die Beiden getröstet, lächelnd — während die Thräne noch an der Wimper blinkt, einander umschlingen, sei nicht näher erörtert.

Der Satz geht in das Finale über, ein Fugato, das sich weit ausgreifend und im unermüdlichen Ringen der Stimmen zum Ziele durchkämpft.

Zum Ziele; — zur Ruhe, zur Befriedigung kommt es nicht.

Die Bestimmung dieses Menschen, der das schrieb, war, nicht zur Ruh' und Befriedigung zu kommen.

Auch dieses Tonbild ist Marie Erdödy gewidmet, derselben, der die Trio's Op. 70 zugehören. Zwischen dem Adagio dieser Sonate und dem des D-Trio's ist unverkennbare Verwandtschaft. Sind die beiden Widmungen nicht Spiel des gedankenlosen Zufalls, so muss ein seltsamer Ideenaustausch zwischen jener Freundin Beethoven's und ihm stattgefunden haben;*) er war, wie wir aus seinen Kompositionen und seinen theosophischen Aufzeichnungen**) wissen, jener Mystik, die in Byron's Manfred und Kain geschäftig ist, dem alten „facilis descensus averni“ keineswegs fremd. Wie sollt' er? ist nicht die Kunst überhaupt ein Mysterium? Welche Gedanken müssen gar ihn in seiner Abgeschiedenheit überschlichen haben inmitten seines lebensfrischen Muthes und jener heitern Energie, die der Grundton seines Lebens war. Je mehr er sich dem Ende nähert, desto häufiger scheinen Nachtgedanken und dunkle Ahnungen, dass abgeschlossen werden müsse, in seine Musik zu treten.

Was aber längst in ihm geschlummert haben mag, sollte jetzt wach werden und hervorwachsen. Das war die Komposition der Messe.

Vor Jahren hatte er die Messe für Esterhazy's Schlosskapelle komponirt, offenbar in der ganz äusserlichen Absicht, eine Kirchenkomposition für den gewohnten Gebrauch in gewohnter Weise zu liefern. Er war bei der Komposition von tiefem Gefühl erfüllt gewesen, das bezeugt der weit spätere, S. 154 erzählte Vorgang.

---

*) Die Gräfin Erdödy hat viel Ungemach erleiden müssen, namentlich durch Krankheit. Später scheinen noch härtere Prüfungen über sie gekommen zu sein, von denen Thayer (Th. II. S. 333) etwas dunkle Andeutungen macht. Sie starb, aus Oesterreich verbannt, 1837 in München. Beethoven und die Gräfin waren also beide Dulder und als solche fühlten sie sich verbunden. „Wir endliche,“ tröstet er sie 1815, „mit dem unendlichen Geist sind nur zu Leiden und Freuden geboren, und beinahe könnte man sagen, die ausgezeichnetsten erhalten durch Leiden Freude.“ Ein ander Mal richtet er an sie das ebenso wahre Wort: „Es ist kein Trost für bessere Menschen, ihnen zu sagen, das andere auch leiden, allein Vergleiche muss man wohl immer anstellen, und da findet sich wohl, dass wir alle, nur auf eine andere Art leiden, irren.“

**) Reichliche Auszüge daraus findet man bei Nohl „Neue Briefe Beethovens,“ S. 100 flgde. Anm.

Indess dies Gefühl war weniger dem besondern Inhalt der Messe und Kirche zugewendet, das bezeugt die Komposition; es war das Gefühl allgemeiner — sagen wir deïstischer Andächtigkeit.

Bietet aber dieser Messentext mit seinem Glaubensartikel vom Christ, mit seiner Segensverkündigung von oben, mit der Vorstellung der himmlischen um den Vater versammelten Heerschaaren und der auf Knieen versammelten Gemeine der alleinigen katholischen Kirche nicht unendlich Höheres und Reicheres für die Phantasie eines Beethoven? Selbst für den Nicht-Katholiken ist diese Vorstellung, zumal aus künstlerischem Gesichtspunkt, eine hocherhabne; Sebastian Bach, der treue Sänger des Evangeliums und der lutherischen Kirche, hatte das bei seiner hohen Messe wohl erfahren. Einmal musste jene Vorstellung in ihrer Erhabenheit und Fülle auch vor Beethoven treten, welches auch sein Verhältniss zur Kirche war.

Dies geschah jetzt, in jener trüben Zeit der Bedrängniss. Der äusserliche Anstoss war die Ernennung seines Schülers, des Erzherzogs Rudolf, zum Erzbischof von Olmütz. Die Installation sollte am 9. März 1820 statthaben. Beethoven fasste den Entschluss, die Musik zum feierlichen Hochamt zu schreiben, und begann die Arbeit, die seiner zweiten Messe, im Winter von 1818 zu 1819. Schon bei dem ersten Satze wuchs das Werk zu solchen Verhältnissen an, dass man gar nicht absehn konnte, wann es vollendet sein würde. In der That war es, als der Erzherzog sich zur Fahrt nach Olmütz rüstete, noch nicht zum dritten Theil fertig, konnte auch nicht zur beabsichtigten Verwendung kommen, sondern wurde erst im Sommer 1822 in Baden bei Wien nach vier dreijähriger Arbeit, zwei Jahre nach der Installation vollendet. In einem Brief an Ries vom 6. April 1822 wird die Messe als „unlängst geschrieben“ erwähnt; dem Musikhändler Peters in Leipzig wird sie in einem Briefe vom 26. Juli 1822 zugesagt, mit der Angabe, er solle die Partitur wohl abgeschrieben bis Ende Juli erhalten.

Uebrigens darf man nicht glauben, dass Beethoven sich seinem grossen Werk ausschliesslich habe hingeben können. Abgesehen von Kompositionen, die innerlich und äusserlich mit Unabweislichkeit Vollendung forderten, — es sind die Sonaten Op. 109, 110, 111, — schrieb er Bagatellen und Variationen für Honorar, weil er Geld brauchte, und setzte, gerade in der Zeit, wo er mit dem Credo der Messe beschäftigt war, aus Gutherzigkeit für herumziehende Musikanten, die in einem Gasthofe „in der Briel“ bei

Mödling zum Tanz aufzuspielen pflegten, eine Reihe von Walzern, schrieb auch selber die Stimmen dazu aus (S. 107 A.).

Widriger war die Plage mit der Oekonomie, die er nun einmal nicht loszuwerden verstand. Ein von ihm geführtes Tagebuch gegewährt, gerade für jene wichtige Zeit, einen Einblick in seine häuslichen Wirren. Es heisst da

1819. Den 31. Januar der Haushälterin aufgesagt.
Am 15. Februar die Küchenmagd eingetreten.
„ 8. März hat die Küchenmagd mit 14 Tagen aufgesagt.
„ 22. desselben Monats ist die neue Haushälterin eingetreten.
„ 12. Mai in Mödling eingetroffen. Miser et pauper sum.
„ 14. Mai ist die Aufwärterin eingetreten, mit monatlich sechs Gulden.
„ 20. Juli der Haushälterin aufgesagt.
„ 17. April die Küchenmagd eingetreten.
„ 19. April schlechter Tag (d. h. er bekam nichts, weil bereits alle Speisen durch das lange Warten verdorben waren).
„ 16. Mai dem Küchenmädchen aufgesagt.
„ 19. Mai die Küchenmagd ausgetreten.
„ 30. Mai die Frau eingetreten.
„ 1. Juli die Küchenmagd eingetreten.
„ 28. Juli Abends ist die Küchenmagd entflohen.
„ 30. Juli ist die Frau von Unter-Döbling eingetreten.
Die 4 bösen Tage, 10., 11, 12, 13. August in Lerchenfeld gegessen.
Am 28. der Monat von der Frau aus.
„ 6. September ist das Mädchen eingetreten.
„ 22. Oktober das Mädchen ausgetreten.
„ 12. Dezember das Küchenmädchen eingetreten.
„ 18. Dez. dem Küchenmädchen aufgesagt.
„ 27. Dez. das neue Stubenmädchen eingetreten.

An jenen „4 bösen Tagen“ hatte er gar kein baares Geld gehabt und als Mittagbrod nichts als einige Brödchen und ein Glas Bier. —

Die Sache wird nicht gebessert, sondern schlimmer, wenn man erfährt, dass seine Lage nicht immer so bös war, als er sie nahm.

Er hatte seine Pension, er hatte für die Bagatellen ein Honorar von 10 Dukaten stipulirt, für die Sonaten*) und andre Kompositionen gute Honorare theils erhalten, theils zu erwarten, endlich besass er Bankaktien. Allein die letztern betrachtete er als Erbtheil seines Neffen und das Geld ging grossentheils für dessen Erziehung und die unvermeidlichen Wohnungswechsel — (oft zu erheblichem Zins) auf. Und zuletzt verstand sich der einsame Künstler nicht auf Geld; hatte er doch schon früher einmal, um sich ein wenig Geld zu verschaffen, Bankaktien verkaufen wollen und erst belehrt werden müssen, dass die dabei befindlichen Koupons genügten, sein Bedürfniss zu decken. Was half ihm das Geld, wenn er nicht damit umzugehen verstand? er plagte sich, als hätt' er keins.

Und er hatte keins zu rechter Zeit und in tröstlicher Weise. Am 6. April 1822 schrieb er in einem Brief an Ries: „Noch immer hege ich den Gedanken, doch noch nach London zu kommen, wenn es nur meine Gesundheit erlaubt, vielleicht nächstes Frühjahr. Sie würden an mir, lieber Ries, den gerechten Schätzer meines lieben Schülers, nunmehrigen grossen Meisters**) finden; und wer weiss, was noch anders Gutes für die Kunst entstehen würde in Vereinigung mit Ihnen. Ich bin, wie allezeit, ganz meinen Musen ergeben und finde nur darin das Glück meines Lebens.“ Und in einem Brief an Peters vom 26. Juli 1822 finden wir einen Theil der Aufklärung dieser Wirrsale. „Die Konkurrenz (heisst es da) um meine Werke ist gegenwärtig sehr stark, wofür ich dem Allmächtigen danke, denn ich habe auch schon viel verloren. Dabei bin ich der Pflegevater meines mittellosen Bruderkindes. Da dieser Knabe von 15 Jahren so viel Anlage zu den Wissenschaften zeigt, so kostet nicht allein die Erlernung derselben und der Unterhalt meines Neffen viel Geld, sondern es muss auch für die Zukunft an ihn gedacht werden, da wir weder Indianer noch Irokesen sind, welche bekanntlich dem lieben Gott alles überlassen und es um einen pauper immer ein trauriges Dasein ist.“ Demselben schreibt er noch am 20. Dezember

*) Das heisst für die letzten 3 Sonaten, weil sie ausnahmsweise zugleich in Deutschland, England und Frankreich Verleger fanden, während Kompositionen für Piano in den letztgenannten 2 Ländern damals wenig beliebt waren. An einer Sonate arbeitete er nach Schindler durchschnittlich 3 Monate und erhielt dafür in der Regel 30—40 Dukaten. Thalberg erhielt nach eigener Aussage für jede seiner „Phantasien“ 5000 Frcs.

**) Wer die damaligen Werke des braven Ferdinand Ries kennt, muss sich fragen: ist das freundschaftliche Selbsttäuschung? oder Dankbarkeit? oder was sonst?

1822: „ . . . . . Es ist mir unmöglich in allen Fällen nach per centen zu handeln; fällt es mir doch schwer, öfter als es sein muss, danach zu rechnen — meine Lage ist übrigens nicht so glänzend wie Sie glauben, denn . . . . Es ist unmöglich, allen diesen Anträgen sogleich Gehör zu geben; es sind ihrer gar zu viele; manches ist nicht zu versagen. Nicht immer ist das dem Wunsche des Autors gemäss, was man fordert; wäre mein Gehalt nicht gänzlich ohne Gehalt, ich schriebe nichts als grosse Symphonien, Kirchenmusiken, höchstens noch Quartetten." Und etwas später, am 25. April 1823 schreibt er an Ries: „Meine beständig traurige Lage fordert aber, dass ich augenblicklich das schreibe, welches nur so viel Geld bringt, dass ich es für den Augenblick habe. Welche traurige Entdeckung erhalten Sie hier!!"

Mangel und Opferwilligkeit für die Bildung des Neffen gehen so mit einander. Schon gegen die Gianatasio's hatte er ausgesprochen: „er habe das System, dass alles, was in Rücksicht von körperlicher Nahrung zu viel geschähe, als ein Diebstahl anzusehen sei, welchen man an andern nöthigen Ausgaben mache, als da sind Arme und Verwendung auf Geistesnahrung." An sich zu sparen, für die Seinigen zu spenden, was er vermochte, war er stets willfährig.

So stand er nun, wie einer der Drei im feurigen Ofen der unablässigen Arbeit und Bedrängniss, und war dennoch ganz voll vom Lobgesang! Die Messe ward ihm das Gefäss, in dem er Alles, was von Andacht in ihm längst heraufwogte, was von Anschauung jener geweihten Glaubensworte in ihm emporgestiegen war, als ein würdig Opfer darbringen wollte. Mit hohem Ernste ging er an das Werk, das bezeugt schon die durchaus rücksichtslose Zeitverwendung. Seine Gesundheit, über die er schon im April 1822 wieder zu klagen hatte, hielt fest aus unter der langen Arbeit. Gleich vom Beginn an „schien (erzählt Schindler) sein ganzes Wesen eine andere Gestalt angenommen zu haben, welches besonders seine ältern Freunde wahrnahmen, und ich muss gestehen, dass ich Beethoven niemals vor und niemals nach jener Zeit mehr in einem solchen Zustande absoluter Erdenentrücktheit gesehen habe, als dies vorzüglich im Jahre 1819 mit ihm der Fall gewesen."

Dieses Werk liegt nun unter dem Titel

Missa composita . . . . . . a Ludovico
van Beethoven, Op. 123,

aus dem Verlag von Schott in Mainz uns in Partitur vor. Es ist dem

Kardinal Erzherzog Rudolf vom Meister gewidmet, eines der grössten Werke desselben. Er selber nennt es, wie wir weiterhin genauer erfahren werden, sein grösstes und gelungenstes Werk; und in der That war diese Ueberzeugung in ihm eine vollkommen berechtigte, ja nothwendige, da von seinem Standpunkt aus eine höhere Auffassung der grossen Aufgabe nicht veranlasst war. Hiermit ist aber ausgesprochen, dass das Werk im Lebenslaufe Beethovens und in dem der Kunst von hoher Bedeutung sein muss und dass uns, wie allen Künstlern und Kunstfreunden, höchste Achtsamkeit obliegt, zumal das Werk weniger in die Oeffentlichkeit gedrungen und verstanden worden ist, als die Mehrzahl der übrigen Werke des Meisters.

Sprechen wir noch Eins aus, bevor wir zum Werke treten. Ist dem Geschichtsschreiber überhaupt Wahrhaftigkeit höchste Pflicht, so ist sie es doppelt, gegenüber den höchsten und entscheidenden Momenten. Wer, selbst einem Beethoven gegenüber, den Muth dieser Wahrhaftigkeit nicht in sich findet, der ist gerade solcher Aufgabe nicht würdig oder gewachsen. Uns unsererseits steht Beethoven zu hoch, als dass ihm gegenüber etwas Anderes als die aufrichtigste Ueberzeugung geziemend wäre, selbst wenn uns etwas Anderes ziemte. Wir werden daher rückhaltlos unsere Ueberzeugung aussprechen, sicher, das Zweifel und Verneinung so wenig den unsterblichen Meister antasten, als er unsers Lobes bedürfen kann. Wohl aber wissen und beherzigen wir, dass ihm gegenüber jeder Urtheilende sich selbst auf die Bank der Angeklagten setzt.

Beethoven war mit der vollen Macht seines Geistes und seiner genialen Begabung an das Werk getreten. Wäre sie nicht schon vollbewährt, man würde sie da in voller Bewährung gefunden haben, in gewissem Betracht in höherer, als je zuvor. Er trat ferner mit rücksichtloser Hingebung und innerlichster Spannung und Erhebung an das Werk; dafür haben wir das Zeugniss seines Freundes und das noch wichtigere des Werks.

Dies alles steht fest Es fragt sich also jetzt: in welchem Sinne hat Beethoven seine Aufgabe gefasst? —

Zunächst scheinen sich dem Komponisten der Messe, wer er auch sei, nur zwei Wege zu öffnen.

Der erste ist der, sich unbedingt und rücksichtlos dem Text der Messe anzuschliessen und denselben Schritt für Schritt durch die Musik zu Geltung zu bringen. Hier ist das Wort und seine Bedeutung das vorzugsweis Bestimmende; es kommt darauf an, diese

Bedeutung Satz für Satz zu voller Geltung zu bringen. Die Bedeutung kann keine andere sein, als die das Wort im Munde der Kirche oder des Glaubensbekenntnisses hat; das folgt schon aus dem allgemeinen Auslegungsgesetz, jedes Wort im Sinne des Redenden zu verstehn. Dies aber ist die einzige Rücksicht auf die Kirche, und sie ist keine fremde, sondern liegt logisch in der Sache.

Der zweite Weg ist der, die tonkünstlerische Handhabung des Textes nach den kirchlichen Gebräuchen zu bemessen, die grosse Reihe der Textsätze z. B. in gewisse Partien zusammenzufassen, die sich gewohnheitsmässig, nicht ohne Rücksicht auf den Inhalt, festgestellt haben, ein gewisses Mass der Ausdehnung festzuhalten, das liturgisch, oder selbst nach den Gewohnheiten der Zeit und des Ortes zusagend befunden wird. Hier waltet also sach- und kunstfremde Berücksichtigung, und es ist vorauszusehn, dass darunter die vollkommne Ausprägung des Inhalts mehr oder weniger leiden wird, gleichviel, welchen Gewinn die liturgische Handlung daraus für sich zieht.

Das äusserliche Unterscheidungszeichen beider Richtungen ist also die Anordnung des Textes. Liturgisch wird derselbe in sechs Hauptstücke zusammengefasst: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus, deren jedes mehrere, das Gloria und Credo viele Sätze verschiedenen Inhalts in sich fasst, die dann natürlich zusammengedrängt, nicht sowohl dem besonderen Inhalt als vielmehr der gemeinsamen Stimmung nach geltend gemacht werden.

Das Letztere ist bei der Mehrzahl der Messen (z. B. bei denen von Haydn, Hummel, Cherubini) der Fall: nur einzelne Sätze werden dann noch mit besondrer Vorliebe hervorgehoben, namentlich das Crucifixus mit dem Gefühl tiefen Leids. Den ersten Weg dagegen finden wir nur einmal verfolgt, von Seb. Bach in der hohen Messe. Bach bildet z. B. das Kyrie zu drei ganz abgesonderten Sätzen aus; Kyrie, Christe, Kyrie, — das Gloria zu sechs — oder zehn Sätzen: Gloria mit et in terra, Laudamus, Gratias, Domine mit qui tollis, Qui sedes, Quoniam mit in gloria und cum sancto. Sechs Sätze sind vollkommen von einander geschieden und in sich abgeschlossen; die andern sind es nicht durch vollkommnen Abschluss, wohl aber durch Inhalt und Form; Quoniam z. B. ist eine Bassarie, das anschliessende in gloria ist Chor, das wieder eng anschliessende cum sancto Chorfuge, nach Form und Inhalt durchaus selbständig. Dass erst hiermit für den vollständigen Ausdruck des gesammten Textes genügender Raum und klarste Auseinandersetzung gewon-

nen wird — man kann ja beliebig weiter oder anders gliedern — leuchtet ein. Ob Bach überall das Rechte getroffen? ob die verdeutlichende Gliederung nicht anderweit Nachtheil bringt? das sind Fragen, die hier nicht eingreifen. Der Messentext ist theilweise so vollkommen unmusikalisch, dass es kaum möglich scheint, überall genug zu thun, wie man ihn auch anfasse.

Welchen der beiden Wege man einschlage, das Wort ist nicht blos Anhalt für die Komposition, es ist unabänderliches Glaubenswort, Gesetz und Kern des Ganzen; die Komposition kann tausendfach verschieden erfolgen, kann sogar entbehrt werden, das Wort besteht unabänderlich. Hieraus folgt sogleich, dass von den musikalischen Kräften, die bei der Messenkomposition zur Anwendung kommen, der Gesang die vorwaltende ist, denn er enthält das Wort in sich, — das Instrumentale nur die mitwirkende. Der Gesang aber, — dessen müssen wir eingedenk bleiben, — ist nicht blosses Klang- und Tonmaterial, er ist Weise und Wort und entspricht damit dem Gefühl und Bewusstsein im Menschen; in ihm spricht sich der Mensch oder sprechen sich menschlich vorgestellte Wesen (Engel, Geister, — wir haben für sie keine höhere Anschauung, als die des Menschen) aus. Der Gesang ist das Organ des positiv menschlichen oder menschengleich Vorgestellten, während das Phantastische in der Musik dem Reiche des Instrumentalen zufällt. Die Macht des Worts oder des bestimmtern Bewusstseins ist es, die den Karakter des Gesanges begründet. Spontini hat in seiner Oper Nurmahal selige Geister ohne Text, blos auf A singen lassen, um den reinen Stimmenklang nicht durch Beimischung der Mitlaute zu trüben. Er hat damit nicht Uebermenschliches, sondern Untermenschliches gegeben, denn er hat seinen Geistern das Wort, das heisst das klare Bewusstsein entzogen.

Dazu kommt, aber erst als Zweites, dass wir im Gesang auch dem Klange nach die Stimme des Menschen vernehmen, des bewusstesten und höchsten Wesens, von dem wir Anschauung haben, natürlich auch des Gegenstands unserer innigsten Sympathie. Die Menschenstimme bewegt uns schon als Schallmaterial am tiefsten. Aber daraus folgt auch, dass ihre ungemässe Behandlung uns auch am empfindlichsten verletzt. So ziehen sich doppelte, sehr bestimmte Gränzen um den Wirkungskreis des Gesangs, engere als um das phantastische Reich des Instrumentalen, und gefährlicher zu verletzende. Das Naturreich ausserhalb des Menschen ist weiter,

mannigfaltiger, leichter zu handhaben, ungestrafter sogar zu verletzen, als das Menschenthum.

Jene bestimmende Macht de Wortes nun, jener Positivismus des Gesangs greift überall ein. Alle Kunstformen, in denen sich der Gesang bewegt, werden vom Wort oder Text aus theils geradezu geschaffen, theils wenigstens wesentlich mitbestimmt. Namentlich entspringt jenem Einflusse des Worts, das den Gesang zur bewusstvollen Musik, zum Ausdruck des bewusstvollen Menschen macht, die Nothwendigkeit, im mehrstimmigen, besonders im Chorgesange jede Stimme zu selbständigem Inhalt und zu dramatischem Gegensatz gegen die andern Stimmen zu erheben. Alle Stimmen, denen dies versagt ist, hören auf, künstlerische Verkörperung des selbständigen und selbstbewussten Menschen zu sein, sinken zu blossem Schall- und Klangmaterial herab. Bei leichtern Aufgaben oder bei scenischen aus Rücksicht auf die Bühnenverhältnisse mag das hingehn; wo Mehrstimmigkeit, wo Chorgesang ernstlich und ungehemmt eintritt, ist jene dramatische Karakteristik und Gegeneinanderstellung, — mit dem Kunstworte zu reden: ist Polyphonie die schlechthin uuerlässliche Kunstform. In ihr kommen alle Stimmen zum vollen Recht selbständiger Karaktere, in ihr vollenden sich die höchsten Begriffe, die man im Chor zur Erscheinung kommen lässt: einer Gemeine, eines Volks, der Menschheit, die in allen Gliedern, — symbolisch dargestellt durch die typischen Karaktere der Jungfrau, der Matrone, des Jünglings, des Mannes*), — selbständig, frei und theilnahmvoll zusammentritt.

Hierzu genügt nicht jene Schein-Polyphonie des Quartett- und Triosatzes, in der eine Stimme der andern nur gleichsam spielend das Wort aus dem Munde nimmt, weil hinter jeder und hinter allen der subjektive Gedanke des Komponisten steht. Es müssen wesentlich verschiedene, selbständige Karaktere geschaffen und gegeneinandergestellt werden in einer einigen Handlung. Alle polyphonen Formen haben diese Bestimmung als gemeinsamen Grundgedanken in sich; am freiesten und zugleich einheitvollsten ist er in der Fuge (s. d. Anhang) verwirklicht, in der ein einiger Gedanke das Ganze in all seinen Stimmen, alle Stimmen als selbstständige Karaktere oder ideale Persönlichkeiten gefasst, durchdringt, und zwar in durchaus freier, das heisst vernünftiger und selbständiger Weise. Wer dies Letztere an der Fuge noch nicht

*) S. die Kompositionslehre, Th. I.

begriffen hat, versteht sie noch gar nicht; und wer nach flacher Oulibicheff-Weise sie verkennend für ein pedantisches Schulmachwerk ansehn will, lästert damit alle Meister von Bach bis Beethoven, die Vorgänger und Nachfolger dazu; denn alle haben sich thatsächlich zu dieser Form bekannt, Beethoven mit steigendem Eifer.

Hiermit wenden wir uns zu ihm zurück und zu unserer Frage: in welchem Sinne hat er die Aufgabe der Messenkomposition gefasst?

Fragen wir besser: in welchem Sinne hat er sie fassen können?

Er war, wir wissen es, weder nach äusserer Stellung, noch innerer Richtung ein Mann der Kirche. Seit der ersten Messe hatte er sich auf Kirchenkomposition nicht eingelassen, sein Oratorium kann dafür nicht gelten, er selbst (Th. I. S. 248) ist dieser Ansicht gewesen. Daher fand er auch keinen Anlass zu Chorkomposition, nämlich zu solcher von dramatisch-polyphoner Ausgestaltung, wie wir sie oben bezeichnet haben; die Chöre seiner drei dramatischen Werke, sowie kleinere ähnlich gestaltete Werke (Meeresstille u. s. w.) können hier nicht mitzählen, so wunderschön sie zum grössten Theil auch sind. Vergleichen wir mit jenen Leistungen die Hunderte von Chorsätzen eines Bach oder Händel, oder auch Haydn's Mozart's, Cherubini's, so dürfen wir unbeschadet aller Ehrfurcht und Liebe für Beethoven aussprechen: er hatte sich in das Leben des Chors und in die Kirchenmusik nicht eingelebt. Das Wissen thut es nicht, und das allgemeine Vermögen, wie gross es sei, eben so wenig. Wo Beethoven einheimisch und eingelebt, wo er Gebieter, ein Herr der Herren war, das wissen wir. Eben desswegen konnte er es hier nicht sein. Nur das Talent kann alles und allenthalben zu Hause sein, kann aber eben darum nirgends das Vollendete geben; das Genie kann nur den einen Beruf erfüllen, für den es gesandt ist; aber den vollendet es.

Beethovens Heimat war die Welt der Instrumente, sein Beruf war gewesen, diese Welt mit dem bewussten Geiste zu durchdringen und mit der künstlerischen Idee zu durchleuchten. Diese Welt war durch ihn zum Bewusstsein gekommen, diese hölzernen und blechernen Instrumente waren Stimmen, lebendige, beseelte, durchgeistete, karakteristisch gezeichnete Wesen geworden; wie die Schrift den Menschen „das Ebenbild Gottes“ nennt, so können wir jene Stimmen und Wesen „Ebenbilder der Menschenstimme und des Menschengeistes“ nennen, und doch — wie verschieden! wie weit ab, wo man jemals wähnen könnte, sie wären „als unser einer“!

Beethovens schöpferische Phantasie webte hier in dieser phantastisch-entbundenen, schrankenfreien Welt der Instrumente. Hier hatte er unablässig gewirkt, hier hatte seine ganze Kunst, wir wollen sagen: sein ganzes Kunstgeschick sich entfaltet und bewährt, in allen Formen, von dem obligaten Akkompagnement, mit dem er (nach seinem Ausdrucke) geboren, bis zur Gipfelform der Polyphonie, zur Fuge.

Diese letzte Form fodert nach ihrem Rang und der Bedeutung der Polyphonie für Chorsatz besondere Betrachtung. Beethoven hat sie früh bei Bach kennen gelernt, Anfangs weniger angewendet, allmählich immer tiefer an ihrem Wesen theilgenommen und sie öfters als die für gewisse Aufgaben ganz unerlässliche und unersetzliche Form erkannt. Das Letztere gilt z. B. ohne Widerrede von der Sonate Op. 106, für deren Abschluss gar keine Form tief und mächtig genug gewesen wäre, ausser der Fuge. Unübertrefflich hat der Meister sie, wenn auch mehr als Fugato*) und bald kurzgefasst, bald mit sehr freier Ausführung der Zwischensätze im C dur-Quatuor Op. 59, in der heroischen, in der siebenten Symphonie, in der Sonate Op. 101, in der Ouvertüre Op. 124, in den 33 Variationen Op. 120 angewandt, — es liesse sich hier noch Vieles anführen. Allein, wenn er die Bedeutsamkeit dieser Form auch klar erkannt und dieselbe mehr und mehr liebgewonnen: so verlor sich doch der im Instrumentalen fessellose Flug seiner Phantasie**) leicht von der kernhaften Durchführung der einzelnen Stimmen hinweg, konnte sich auch nicht immer räumlich so beschränken, wie für die gedrungne Kraft der Fuge rathsam ist. Daher geräth die Beethovensche Fuge bisweilen in ein gewisses Geschiebe der Stimmen, ohne festen Anhalt (so im Finale der D dur-Sonate Op. 102), bald wenden die Stimmen sich zur Homophonie zurück und bilden, gegenüber dem Thema, eine sich unterordnende Masse (so öfters in der Sonate Op. 110), oder der Satz nimmt Dimensionen an (z. B. in der Sonate Op. 106 und in der Quartettfuge Op. 133***), die mit energischer Durchführung der Form nicht vereinbar sein können.

*) Fugato ist der Name für Sätze, die nicht sowohl den Begriff der Fugenform streng erfüllen, als nur „nach Art der Fuge" gebildet sind, nur theilweis sich der Fugenform anschliessen.

**) Auch Seb. Bach hat bisweilen (z. B. in der E moll- und A moll- Fuge, Th. IV. der Peters'schen Ausgabe) die Fugenform phantastisch-frei behandelt. Allein ihm stand die ungemessene Uebung und die in ihm lebende Anschauung der Grundform der Fuge (s. die Kompositionslehre, Th. II) festigend zur Seite.

***) Diese Fuge, mit der Einleitung 35 Seiten Partitur füllend, ist das

So erscheint uns die Sache*). Haben wir recht gesehn, so ist der Hoheit Beethovens nicht ein Haar gekrümmt, sondern nur seinem Karakterbild ein Zug zugefügt, der (wie es scheint) mit dem Ganzen wohl im Einklang steht. Denn, was Beethoven im Gebiete der Fuge gethan und was er ungeschehn lassen wollen, steht mit seiner Grundrichtung auf das Instrumentale und mit dessen tiefem Sinn in vollkommnem Einklang; fand seine Kunst hier eine Grenze, so war es die seines eigentlichen Berufs. Es ist aber Begränzung, nicht Gränzenlosigkeit das Wesen des gediegenen Karakters und (S. 350) des Genies. Haben wir aber geirrt, so würde Er selber, der in früher Zeit**) unserm Streben Aufmerksamkeit geschenkt, wenn er noch lebte, Liebe und Aufrichtigkeit gewichtiger in die Wagschale fallen lassen, als einzelnen Irrthum***).

---

ursprüngliche Finale des Quatuors Op. 130. Beethoven hat sie auf des Verlegers Artaria Wunsch losgelöset (damit das Quatuor nicht — zu lang sei) und statt ihrer im November 1826 das etwas kürzere jetzige Finale gesetzt.

*) Bestätigend tritt unserer Ansicht Schindlers Bericht in seinem Briefe vom 29. September 1827 (Cäcilia VII. 90) zur Seite, wo es heisst:

. . . . „Es wird mir stets eine herrliche Erinnerung jener Zeiten bleiben, wo ich oft stundenlang schreibend dem grossen Meister am selben Tische gegenüber sass, als er dieses grosse Werk schuf; und die Fuga beim Credo hat mir gar närrische Rückerinnerungen erweckt. — Auch ist es dieser Satz der Messe der ihn seine Menschlichkeit im Schaffen fühlen liess; denn im Schweisse seines Angesichts schlug er sich Takt für Takt mit Händ' und Füssen die Taktttheile, ehe er die Noten zu Papier brachte, bei welcher Gelegenheit ihm sein Hauswirth die Wohnung aufkündete, indem die andern Parteyen sich beschwerten, dass ihnen Beethoven, durch sein Stampfen und Schlagen auf den Tisch, Tag und Nacht keine Ruhe gebe; daher sie ihn auch überall für einen Narren erklärten, und wirklich schien er auch in jener Zeit (es war im Sommer 1819) ganz besessen zu sein, besonders als er diese Fuga und das Benedictus schrieb . . . . .“

**) Siehe den Brief Beethoven's an Moritz Schlesinger in den autographischen Beilagen.

***) Herr von Lenz, der die Idee und Form der Fuge so wenig begriffen hat, wie Oulibicheff, meint: Beethoven habe aus der alten oder klassischen Fuge, die ihm als verrottetes Herkommen und Schulfüchserei erscheinen müssen, — Schulfüchse wären unter andern: Haydn, Mozart u. s. w. — ein neues Wesen geschaffen, die romantische Fuge. Wieder soll das unglückliche Wort romantisch die Unbestimmtheiten des Redenden — oder auch des Künstlers selber bemänteln, wie vor einem halben Jahrhundert in der deutschen Poesie, dann bei den Franzosen, die die Romantik in E. T. A. Hofmann entdeckten, zuletzt in der musikalischen Kritik. Ja! es ist wahr; sogar in der Fuge kann der wahrhaft romantische Sinn seine Stätte finden — und hat sie bereits bei Händel und Bach, nicht erst bei Beethoven gefunden. Aber von der strengsten

So durch und durch, nach jeder Richtung hin, Instrumentalist, fasste er den Entschluss zur Messenkomposition.

Von jenem ersten Wege (S. 347), den Bach allein gegangen, konnte bei ihm gar nicht die Rede sein; er lebte nicht in der Kirche — und seine Zeit auch nicht.

Den zweiten Weg zu gehn, sich den liturgischen Forderungen zu bequemen, war offenbar sein erster Vorsatz; denn er hatte ja seine Komposition für den Kirchendienst, für die Inthronisation des Erzbischofs zu Olmütz bestimmt Allein schon im ersten, wie Schindler annimmt, jedenfalls im zweiten Satze ward er vom Geiste weit hinausgeführt über jede äusserliche Rücksichtnahme; den zweiten Weg kann man nur gehn, wenn man der Kirche, oder recht eigentlich dem Kirchendienst angehört, oder wenn man auch künstlerisch sich indifferent, unentschieden für jede Anbequemung bereit findet. Und das war am wenigsten Beethovens Sache.

Ihm öffnet sich ein dritter Weg. Wir wollen ihn den phantastischen nennen, nicht im tadelnden Sinne des Worts, sondern in jener Bedeutung, die zur Zeit der Kirchenverbesserung solche Texte zu Kirchenmusiken als phantastische bezeichnete, die weder der Bibel noch den anerkannten Kirchendichtern entnommen, sondern nur nach dem subjektiven Gefühl und Schauen des Dichters und Komponisten gewählt worden waren,

Nicht eigne Gläubigkeit und nicht Hingebung an den Kirchendienst, sondern die ganz freie, schöpferische Phantasie konnte einzig Beethovens Messe hervorbringen. Damit aber war entschieden, dass nicht der Glaube und Sinn der Kirche und des Kirchenworts, noch weniger ihre äusserlichen Bedingnisse für die Komposition bestimmend wurden, sondern vor Allem das eigne Schauen des Tondichters, durchglüht von seiner, wenn auch nicht konfessionellen, doch andachtvollen — Wort und Werke bezeugen es — Hingebung an den Gedanken des Ewigen. Dem Schüler und Freunde wollt' er die hohe Kirchenwürde mit seinen Tönen weihen; da schaut er den weiten Dom, bis in die Wölbungen von Orgelklang und frommen Gesängen und dem Jubel und Sturm der Instrumente durchrauscht; da standen vor seinem innern Auge geweihte, das Mysterium verkündende Priester; da bekannte sich alles Volk, in blöder Frommheit das unbegreifliche Wort nachsprechend, zu den ewigen Glaubens-

Fuge bis zum lockersten Fugato und zur Phantasiefuge stellt sich eine so weite Reihe und Stufenfolge von Gestaltungen auf, dass man vergebens den sichern Standpunkt für jenen Halbbegriff „romantische Fuge“ suchen wird.

sprüchen und Bitten. Beethoven hätte nicht Künstler sein müssen, wär' ihm nicht das Alles zur lebendigsten Anschauung gekommen, hätt' er sich nicht in die Seele jener Andachterfüllten versetzt und ihren Glauben in seine Brust genommen und aus seiner Brust gedeutet und laut bekannt.

So schrieb er die Messe Beethoven's. Ein Anderes konnt' er nicht. Er waltete des Hochamts, wie Ihm gegeben war, ihm, dem Herrscher und Schöpfer im Reiche der phantastischen Instrumentenwelt.

Dazu stellt er neben dem Chor vier Solostimmen auf, die bald wirkliche Solostimmen sind, nämlich individualen Inhalt einzelner besonderer Personen haben, bald die Stelle eines zweiten Chors, dem ersten gegenüber, einnehmen. Das Erstere findet sich gleich im ersten Satz, im Kyrie, in dem die Solostimmen nach der Anrufung des Chors einzeln, nach priesterlicher Weise, intoniren; das Andre tritt gleich im zweiten Satz, im Christe, hervor. Allein Solostimmen werden nimmermehr einen Chor ersetzen, wäre selbst ihre Schallkraft der vieler vereinter Chorsänger gleich, sie stellen Einzelne, der Chor stellt Massen dar, und das muss sich nach Inhalt und Form bezeigen.

Dem Gesang gesellt er grosses Orchester zu; neben die Saiteninstrumente und die gewöhnlichen vier Bläserpaare mit Trompeten und Pauken treten vier Hörner, Posaunen und Kontrafagott. Dazu kommt die Orgel. Sie ist zwar durch die leblose Unbeweglichkeit ihres Schalles dem Gesang und besonders dem Orchester erdrückend nachtheilig, besonders wenn sie mit voller Kraft wirkt, — und Beethoven schreibt S. 54 der Partitur und anderwärts ausdrücklich volles Werk, „Pleno Organo con Pedale“ vor, — durfte aber nach kirchlichem Ritus und nach der fortwirkenden Vorstellung des Komponisten, der sich in das Hochamt der Kirche versetzt hat, nich fehlen, wurde ein Grundzug in seinem Bilde.

Alle diese Mächte der Tonkunst werden zu dem einen Organ zusammengeschmolzen, das Sein Schauen und tiefeigenstes Empfinden verkünden soll; diesem einen Zweck muss sich Alles fügen.

Es ist dabei vor Allem merkenswerth, wie ganz anders der Meister sein Orchester hier behandelt, als anderswo, und zwar der kirchlichen Bestimmung und dem Verein mit der Orgel gemäss. Die individualisirte Führung der Stimmen ist seltener geworden, das Orchester wirkt, namentlich die Bläser wirken mehr massenhaft, bald in orgelmässigen Akkorden, z. B. gleich Anfangs bei den

Intonationen des Kyrie, bald in weit ausgeführtem Einklang aller oder der meisten Instrumente, z. B. im Gloria und bei „quoniam tu solus sanctus;“ gegen solche Schallmassen sind dann oft nur Trompeten und Pauken rhythmisirend. Diese Mächtigkeit des Orchesterschalls wirkt dann in den grossen Gegensätzen vom Bläser- und Saitenchor; so im Eingange des Credo, wo alle Bläser (ohne Trompeten und Pauken) von Einschlägen der Saiten und Posaunen und der Orgel rhythmisch unterstützt in breiten Akkorden und dann in mächtigem Einklange, jetzt mit den Posaunen, intoniren und bei ihrem Ausgange (Takt 4)



der volle Saitenchor mit Orgel und Kontrafagott einschreitet, um das Credo des Chorbasses festzustellen. Derselbe Sinn wirkt sogar in der Behandlung der einzelnen Instrumente weiter; alle sollen in voller Mächtigkeit mitwirken, dass der Schall sich gewaltig um die Säulen des Doms schwinge und zum Gewölb' emporschlage. Unbedenklich werden die Kontrabässe (S. 27 u. a.) bis zum hohen a hinaufgetrieben, und finden da härteste Kraft und hellsten Klang, oder werden bei dem pochenden Behaupten des Deum de deo (. 126) kühnlichst

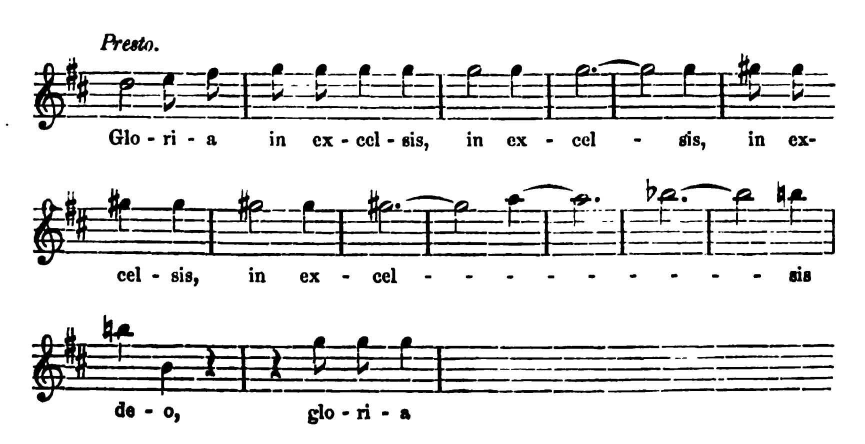


hin- und hergeworfen, überhaupt (z. B. im Gloria S. 47, im Credo bei „patrem omnipotentem“ S. 116, 118) stets ihrer entscheidungsvollen Kraft gemäss behandelt. Die Fagotte gehn dagegen mehr wie je in Oktaven, um an Breite des Schalls zu gewinnen, was ihnen an Gediegenheit desselben gebricht. Dem Kenner der Instrumentation fällt, vieles Andern zu geschweigen, noch die öftere Verbindung von Oboe und Horn in derselben Melodie (S. 7, 21. 23, 24,

u. s. w.) auf, zweier Instrumente, die (Th. I. S. 219) nicht zusammenschmelzen; es scheint Beethovens Absicht an diesen Stellen, das Horn ähnlich einer Menschenstimme von der Oboe gleichsam begleiten zu lassen.

Die Orgel wird nur begleitend verwendet (ganz dem Ritus und ihrem Karakter gemäss, sobald Orchester neben ihr steht), aber dem jedesmaligen Zweck entsprechend bald stärker (volles Werk) bald schwächer. Bisweilen tritt das Orchester an ihre Stelle, — so bei dem Gratias S. 48 und S 209 bei dem „Präludium," das nach dem Sanctus das Benedictus einleitet, — und gerade diese Stellen zeigen vor andern, wie ganz erfüllt der Meister vom Anschaun jenes Doms und jener Feier war, die sich ihm im Geist auferbaut hatten.

Auch der Gesang musste sich unbedingt dem mächtigen Willen unterwerfen, der hier schaltete, wie inneres Schauen ihn eingab. Der Sinn des Worts wurde mit Energie ergriffen, das Körperliche desselben musste sich gelegentlich beugen nach dem rein subjektiven Bedürfniss des Sängers, so, wenn S. 73 das fromme Gebet um Erbarmen (miserere nobis) dem überschwänglichen Drange des Sängers nicht genügt und zuletzt in den Solo- und Chorstimmen abwechselnd zu O! miserere und Ah! miserere ausgeweitet, oder S. 156 der Satz „cujus regni non erit finis" mit einem dreimaligen emphatischen „non!" geschlossen wird. Wird hier dem lateinischen Texte willkürlich begegnet, so muss sich gelegentlich auch die Singstimme Gleiches gefallen lassen; sie aber mit grösserm Nachtheil. Wenn der Chor-Diskant das „Gloria in excelsis" S. 109 so

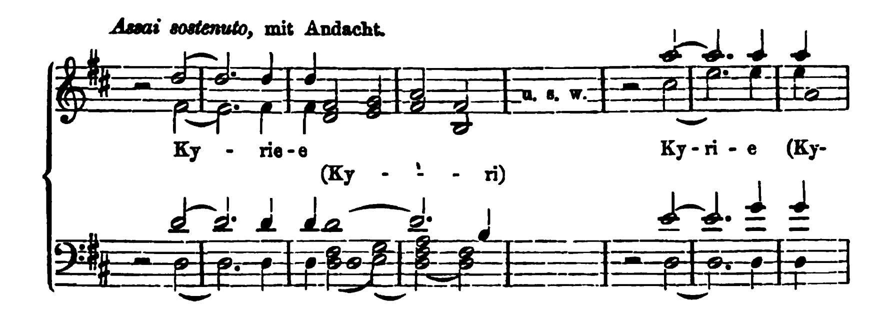


und ein andermal, S. 167, in einer weit ausgeführten Fuge das Thema in freiem Einsatze so



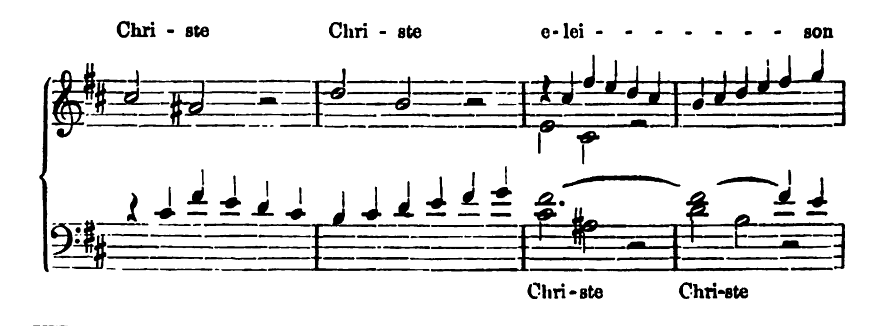
vorführen muss: so werden nicht blos viele Stimmen ausbleiben, andre Schaden leiden, sondern der Gesang wird nothwendig den Karakter der Gewaltsamkeit annehmen, während der Gedanke des Komponisten leicht und licht und mühelos auf- und niederschwingon will Es handelt sich hier nicht um Textreinheit und Latinität, so wenig wie um Lehren der Stimmbehandlung; der Stimmumfang ist in einer Stunde für die Lebenszeit einzuprägen, und Beethoven hat vor der Messe hundertmal bewiesen, wie wohl er verstanden, mit der Singstimme umzugehn. Aber eben desswegen, weil er in Text- und Stimmbehandlung vollkommen sichergestellt war, deuten jene Abweichungen auf die Macht der einen Idee hin, die ihm jede Rücksichtnahme verweigerte. In der Verwendung des Chors selbst werden wir genügende Beläge dieses Standpunktes finden.

In solchem Sinn mit höchster Erhebung und Bewegung seines Wesens, trat Beethoven an sein Hochamt, so stimmte er zuerst das Kyrie an. Nach orgelmässiger Einleitung von Orgel und Orchester strömt aus dem Munde des Chors in dreimaligem Anrufe das Kyrie mit Orchester und Orgel hernieder, und im Aushall jedes dieser Rufe setzt im Sinne priesterlicher Intonation eine Solostimme (erst Tenor, dann Diskant, dann Alt) das Kyrie ein, die letzte lenkt mit dem Eleïson in melodische Bewegung ein und zieht damit den Chor sich nach. Bis dahin ist derselbe nur Aushall, mit Orgel und Orchester zu Einer Schallmasse zusammengeschmolzen, — dies spricht sich schon im Ansatz



aus, der offenbar anschwellend gedacht ist, da er im Auftakt' erfolgt, der Niederschlag aber mit Trompeten und Pauken und bei dem dritten Mal (oben die drei letzten Takte) durch den Aufschritt der Mittelstimmen verstärkt wird. Das Ganze bis hierher ist Schallwirkung der Orgel, im Verein von Chor und Orchester*), erst mit dem Eleïson beginnt der eigentliche Chorgesang durchaus homophon, mehr präludienhaft als festmotivirten Inhalts. Es ist Kirche! Diese Vorstellung kommt andachtvoll, gleich dem Aushauch der Brust in Gebet zur Anschauung und zum Gefühl**). Es ist die hochwürdige Anstimmung zum grossen Werke, weniger die selbständige Ausführung des Gedankens Kyrie eleïson in irgend einem bestimmtern Sinne.

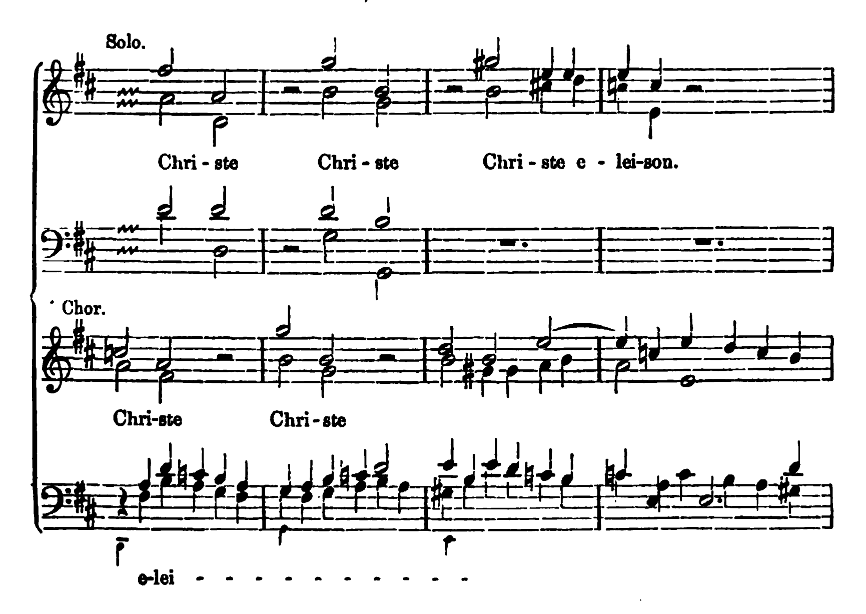
Individualisirter und lebhafter schliesst das Kyrie eleïson



*) Mit den Chorsätzen im obigen Beispiel vereinen sich die vollen Akkorde der Orgel (die mit F, p, FF, p, also mit verschiedner Registrirung wirken soll), der Bläser und der Saiten in Doppelgriffen, Alles auf Schallwirkung berechnet. Takt 3 des obigen Beispiels setzt der Solotenor ein, von Klarinetten, Fagotten, Hörnern und Violoncellen orgelmässig begleitet; Hörner, Violoncelle und Orgelbass (piano!) halten d aus.

**) Ueber das Kyrie schrieb Beethoven: „Vom Herzen! Möge es wieder zu Herzen gehen!"

in den vier Solostimmen an, denen nach achtzehn Takten der Chor



gegenübertritt, Chor- und Solostimmen von gleichem Inhalt. Offenbar ist nicht der besondre Inhalt der einzelnen Stimmen, auch nicht das Stimmgewebe, sondern der Ineinanderschall der Stimmmassen hier das wesentlich Wirkende. Dies wird noch einleuchtender, wenn weiterhin, gegenüber den figurirenden Solostimmen, der Chor sich noch massenhafter



(sechsstimmig, wenn man so sagen will) ausbreitet, ohne die mindeste harmonische oder kontrapunktische Nothwendigkeit, durchaus nur für Schallwirkung und zwar im pp, dem noch ein ppp folgt. Gleiche Chordisposition zeigt sich S. 239 u. f., um das peccata mundi (im „Lamm Gottes, das die Sünden der Welt trägt") durch den düstern Tiefhall zu bezeichnen.

Nach dem Christe kehrt das Kyrie (anders und weiter aus

geführt) wieder und beschliesst den ersten Satz. Wir haben bei demselben länger verweilen müssen, um die Weise der Chorbehandlung zu bezeichnen, zu der Beethoven durch seinen instrumentalen Geist sich gelegentlich hat bestimmen lassen.

Der zweite Abschnitt der Messe, das Gloria (Allegro vivace) hat zur Grundlage einen mächtig emporschwingenden Gang des Saitenchors (gleich Anfangs von S. 27 bis 35, dann oft und stets in breiter Ausführung wiederkehrend), dem die Bläser mit Hörnern und Trompeten und die Orgel sich thunlichst anschliessen, im ganzen Instrumentale der eine Gedanke des Aufschwungs. Von Takt 5 treten je zwei Chorstimmen mit heroldsmässiger Auskündigung des Gloria in excelsis Deo zum Sturm des Orchesters, erst Alt und Tenor auf der Tonika,



dann, Takt 11, Bass und Diskant, zu denen sich gleich wieder die Rufe des Alts und Tenors gesellen, auf der Dominante. Der Aufschwung der Stimmen, die hallende Quinte Takt 7*), alles ist freudige Verkündigung, freudig-trotziger Ruf (S. 30, 31), der an Gregors des Grossen Vorschrift erinnert: der Introitus solle „mit Heroldsstimmen" gesungen werden. Die Stille des „Friede auf Erden" folgt auf den höchsten Aufschwung des Orchesters in der stillen Tieflage des Chors



*) Den Sinn der Quinte haben wir Th. I, S. 104 zu bezeichnen gesucht; sie schwebt über dem Grundton, entschwebt ihm. Die Quarte kehrt das Verhältniss um; die Quinte (in der Tonreihe 2: 3: 4) hat ihren Erzeuger, den Grundton unter ihr (die 2) verloren und bebt verlangend zu dessen Oktav (der 4) empor. In der Quarte klingen S. 29 Bass und Diskant zusammen in gesteigertem Anschall; in Verdoppelung und verdoppelter Kraft kehrt der Zug S. 33 wieder.

dessen Bass vom Hornklang in sanfter Füllung gestützt wird; Takt 2 und 3 schlagen die Saiten zweimal leise dazu im Pizzikato und schliessen sich dann dem Gesang an.

Dem still und ruhig ausgebreiteten Satze folgt das Laudamus zum Motiv des Gloria, diesem, wieder still, leis' und tief, gleich Schauern der Andacht vor dem Anzubetenden das adoramus te,



wieder auf den oben erwähnten Quintenklang zurückkommend und so das reine Element des Zusammenklangs abermals als Ausdrucksmittel bedeutsam herausstellend.

Glorificamus wird fugatomässig durchgeführt und nach einer Wiederkehr des adoramus fortgesetzt bis zu einem vom Orchesterbass grossartig besiegelten Schluss in C dur.

Mit stillem Orgelton (Klarinetten, Fagotte, Hörner, Bässe) wird das Gratias eingeleitet, von den Solostimmen sanft und fromm intonirt, vom Chor in gleicher Weise weitergeführt, worauf zu dem Satze Domine deus das erste Motiv des Gloria wiederkehrt und zu dem Anruf omnipotens das Orchester sich in höchster Schallmacht, — hier, S. 54 der Partitur, treten zum erstenmal die bis dahin aufgesparten Posaunen ein, alles ist mit FFF bezeichnet, die Orgel mit „Pleno Organo con Pedale" — nieder- und wieder aufschwingt.

Es ist weder ausführbar noch nothwendig, dem reichen Abschnitte Schritt für Schritt zu folgen. Der Grundzug des Karakters, Schauen und Verkündung, verleugnet sich nicht, weder bei dem heroldartigen Anrufe (S. 357) des Domine deus, dessen Weise sich dann in die Worte agnus Dei hineinzieht, — noch in dem sanften Satze „Qui tollis" bei dem Worte peccata, das (S. 65) mit einem Tremolo FF des Saitenchors bezeichnet wird, als fasste Schauder und Erbeben bei dem Gedanken an die Sündenlast der Welt, — noch in dem Spiel der Geigen und Bratschen zu den Worten miserere nobis (S. 69 bis 71); jenes Tremolo übrigens ist nach dem

hohen Anrufe dessen, der „zur Rechten des Vaters“ sitzt, wiedergekehrt. Der höchste Glanz und die grösste Macht, — wie seit Händel nur Beethoven es vermocht, — umstrahlt das Quoniam tu solus sanctus. Der Schluss, In gloria dei patris, rollt in weit- und reichgeführtem Fugensatze dahin; auf der dreizehnten Seite des Satzes tritt gegen den wirbelnden Jubelgesang der Solostimmen und ihren besiegelnden Amen-Ruf erst der Bass, dann der Tenor des Chors, in jenen „grossen Pfundnoten“, die Beethoven einst (Th. I. S. 129) so lockend vorgeschwebt waren, mit den Worten cum sancto spiritu in der Weise eines cantus firmus*) auf. Fast unerschöpflich, noch fünfzehn Seiten weit, strömt der Chor und findet erst in der Rückkehr zum ersten Anfang des Gloria seine endliche Genugthuung. —

Fasst man, was diese beiden Messen-Abschnitte auf 113 Partiturseiten enthalten, in einem Ueberblicke zusammen, so muss man gelten lassen, dass das Wort der Kirche als solches wohl tiefer oder sinngetreuer gefasst, der Chor nach seinem eigentlichen Wesen gerechter behandelt werden kann, und dass beides wenigstens in einzelnen Partien von grossen Meistern, namentlich Seb. Bach, wirklich geschehen ist. Man muss sich eingestehn, dass diese Gesänge mehr von der individualen Anschauung des Tondichters, als vom Sinn der Kirche in sich tragen; dass dieser Chor nicht durchweg jener ideale Verein typischer Stimmen ist, als den wir ihn aus Händel und Bach kennen, sondern oft sich zum Organ und zum Werkzeug des Dichters hat hergeben müssen, — eine Bestimmung, die sich in den häufigen Unisono's des Chors (der Chor wird Ein Mund!) ohne nähern Anlass (z. B. S. 7, 143, 144, 156, 161) und in den eben so häufigen Sätzen, wo der Chor redeförmig das Sprechen, etwa der Gemeine, darzustellen, oder den Sinn recht verdeutlicht einzuprägen hat, (z B. S. 139, 144, 157—160, 200–201, 222, 224, 230) kund giebt.

Aber dieser Chorführer, dieser Sänger des Hochamts, der Chor und Messe in sein korinthisches Ich einschmolz, das war Beethoven, der zaubergewaltige Begeistiger und Herrscher des Instrumentenwelt, der auszusagen hatte, in welchen Konfigurationen sich, über die Gränzen des Chors und des Bekenntnisses hinaus, jene geheiligten Vorgänge darstellten im freien, gränzunbewussten Reiche der

*) Der feste, d. h. von der Kirche wenigstens seit Gregor I. festgesetzte Gesang zu bestimmten Gebetformeln.

Tonphantasie. Und das ist geschehn. Was Beethoven, wie wir ihn bewundernd erkannt, zu schauen, was er in reinmenschlicher und künstlerischer Andacht zu geben vermocht, ist hier gegeben. Er hätte, wär' er zu neuen Arbeiten dieser Klasse gelangt, Gleiches geben müssen, aber nicht Höheres oder wesentlich Anderes geben können. Diese zweite Messe war seine letzte — und musste es sein. Denn es ziemt einem Beethoven nicht, sich zu wiederholen.

Es war seine letzte Messe, aber sie durfte nicht fehlen. Er, der sich in den Tiefen des menschlichen Gemüths und in grossen Anschauungen aus Natur- und geschichtlichem Leben erwiesen, musste zeigen, wie Er die Weise verständ', in der ein grosser Theil des Menschengeschlechts sich zu dem Ewigen bekennt.

Es stirbt Niemand, ehe denn er sich vollendet und sein Lebens-werk abgeschlossen hat. Dann stirbt er.

Jene Auffassung stützt sich auf die Gesammtanschauung des Beethovenschen Gehalts. Sie wird mächtig verstärkt durch den folgenden dritten Abschnitt der Messe, das Credo.

Denn die vorhergehenden Sätze sind — zusammengefasst in grosse Massen, wie Beethoven nach Kirchenbrauch gethan — Ausdruck allgemeiner Andächtigkeit, in der es eigentlich auf die Persönlichkeit des Andächtigen noch nicht wesentlich ankommt. Ein Beethoven wird inniger, begeisterter singen, als ein Cherubini oder Hummel, einst sein Nebenbuhler bei Esterhazy; aber wer der Eine oder Andere gewesen und was sie gedacht, das kommt hier noch nicht zum vollen Ausdruck.

Das kommt im Credo zur Geltung.

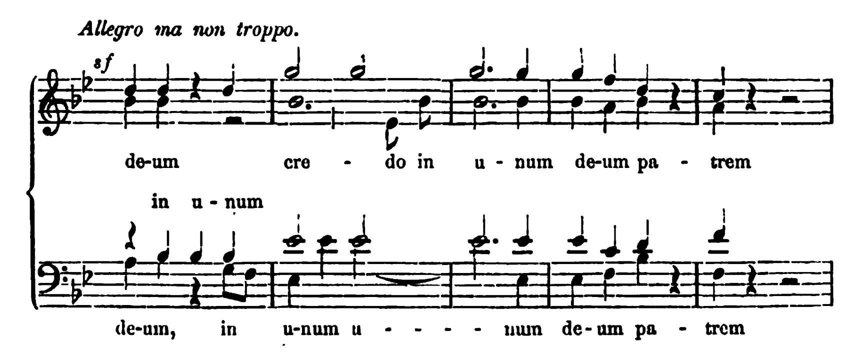
Im Credo legt jeder Komponist, ohne gerade darum zu wissen, sein persönliches Glaubensbekenntniss den Worten des allgemeinen unter. Aus Palestrina tönt die Salbung und Weihe der päpstlichen Kirche, die im Gedanken der Einen Gemeine unter Einem Hirten sich als die allein seligmachende festhält. Bach fasst in evangelischer Weihe und lutherischer Treue jedes Wort, — von dem Wort Credo an, das er durch alle Welten hindurchführt, — nach seinem besondern und tiefen Sinn und Bekenntniss in höchster Sicherheit und Ruhe des Bewusstseins.

Beethoven steht in einer Zeit, die jener Erfülltheit und Sicherheit fern ist, er selber seiner ganzen Gemüths- und Geistesrichtung

nach nicht katholischer Christ. Glaube ich? — glaubt Ihr? — Ein Denker, nämlich der in philosophischem Erörtern seinen Lebensberuf findet, würde das gründlich durchgefochten haben. Beethoven, den Künstler, den Schauenden, ergreift die allgemeine Vorstellung des Ich glaube! mit allen Kräften und Befriedigungen und all' der Beseligung, die sie dem Glaubenden gewährt. Was seit Jahrtausenden für Millionen und aber Millionen gegolten: es muss wahr sein; Ich muss glauben! Ihr müsst glauben! — Dass der Glaube nach der Schrift selber eine Gnade ist, zu der wir nichts thun können, beruhigt ihn nicht; das Credo muss gelten

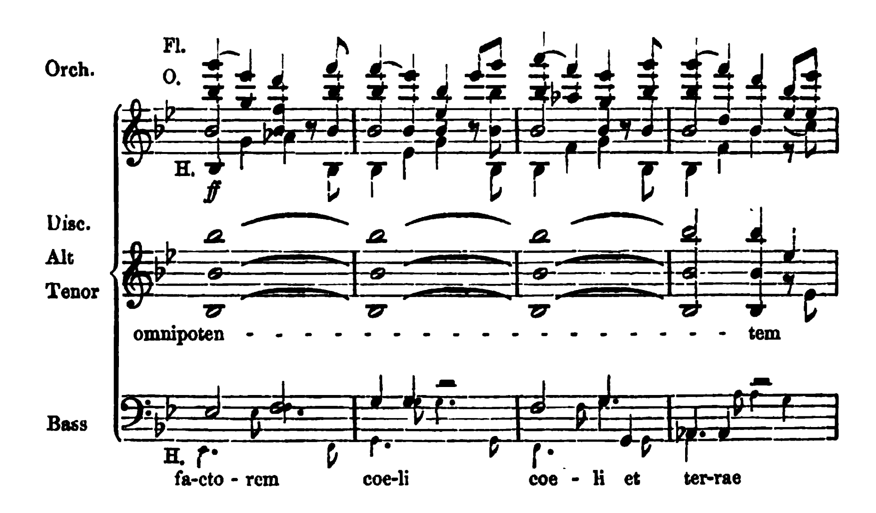
In diesem Sinne hat Er es gefasst. Der Zweifel selbst, das. Ich glaube nicht! in der eigenen Brust, muss die künstlerische Macht, mit der er das Ich glaube! verkündet, erhöhn.

Mit kühnem Einschlag des Orchesters (man sehe den Einsatz S. 239) eröffnet sich in hoher dichterischer Weihe der Vorgang des Glaubensbekenntnisses, Stimme auf Stimme behauptet das Credo! Credo! in gewaltiger Rüstigkeit der hinab in die Tiefe greifende Bass, der emporrauschende Flug der Geigen das „Credo in unum deum," das der Chor fest und stark auskündigt und bei patrem



in trotziger Emphase schliesst. Schliesst, um gleich fortzuschreiten zu dem: „Ich glaube an den allmächtigen Vater, Schöpfer Himmels und der Erden." Das ist ja auch Beethovens Glaube, den er sich aus der Weisheit Aegyptens (T. I. S. 309) geholt zu haben meinte! Da ist es nun ganz göttlich, wie unter dem hohen Ruf und Aushall der hohen Stimmen der Bass sein Glaubenswort festhält, und über alle Menschenstimmen hinaus*)

*) Die dürftige Skizze kann, zumal sie den Satz nicht zu Ende bringt, von der Fülle und Pracht des Orchesters und dem festen Gepräge des Satzes kaum eine Vorstellung geben.



die himmlischen Heerschaaren ihr ewiges Triumphlied erschallen lassen mit Macht. So war dem Johannes, als er ausrief:

Und siehe, ich sah den Himmel offen!

Allerdings hat er für dieses Hosianna über den Wolken und den Glaubensgesang der Erdbewohner — für diesen nur die Menschenstimmen, für jenes nur den Chor seiner Instrumente. Allerdings kann man leicht herausklügeln, dass die Instrumente nicht über, sondern unter dem Menschenwesen stehen. Das Alles ist wahr, — und bedeutet doch gar nichts, beweist nicht das Mindeste gegen die Höhe des Beethovenschen Gedankens, sondern bezeugt nur abermals, dass für den höchsten Ausdruck der Idee die materialen Mittel keiner Kunst ausreichen, und wir aus dem Geist ergänzen müssen, was kein sterblicher Mund auszusagen vermag.

Das Credo tönt abermals in gleicher Weise; milder, von freudiger Rührung bewegt, folgt das Bekenntniss zum Herrn Christ, dem Sohn Gottes. Wie nach dem stillen, tief und leis' erklingenden „ante omnia saecula“ der freudige Eifer im deum de deo sich in wetteifernd einander nachdrängenden Stimmen entzündet und, dass Christ wahrer Gott' vom wahren Gott geboren, mit Rednerschwung und streitfertiger Selbstgewissheit



festgehalten, — wie dann das Consubstantialem in würdevoller Ausbreitung durch alle Stimmen für wahr bekannt wird, — wie er mit homerischer Kühnheit das descendit zeichnet: — wer kann das und alles Sonstige aussagen? Das Wunder der Menschwerdung (incarnatus de spiritu sancto) wird von bangbefremdeten Einzelstimmen über den weichen Schallpulsen von Klarinetten und Fagotten erzählt; wenige Saiten-Instrumente („nur einige Violinen, zwei Violoncelle“, schreibt er vor) gehen schattengleich neben den Singstimmen einher. Eine Flöte, ganz leise, spielt wundersam hinein. In ihren Trillern und Läufern blinzelt und lächelt unversteckt Delirium der Vision, es ist der Irrsinn, es sind die Wirbel des Geistes, der vor dem Unbegreiflichen festgebannt steht. —

In dieser Zeit war es, wo nach langem Ausbleiben, tief in der Nacht, im furchtbarsten Unwetter Beethoven mit blossem Haupte das halbergraute Haar von Regen triefend, einmal erstarrt in seine Wohnung zurückkehrte. Er hatte das Unwetter nicht bemerkt, der Hut war ihm abhanden gekommen, er wusste nichts davon. —

Wenn jene Solostimmen enden, sagen die Chorstimmen — sie singen nicht, sondern sie sagen, sie sprechen — das Unbegreifliche jenen Verkündigern nach. Es ist die Gemeine, die mit blöder Zunge das vom Priester ausgekündigte Mysterium nachstammelt.

Und hiermit scheiden wir von dem wunderreichen Werke. Diese Schätze auszubreiten und durchzuzählen, ist hier unausführbar, sie zu bezeichnen war allein Pflicht. Fahl, wie nächtens der Feuerschein über versunkenen Schätzen, leuchtet das beschreibende Wort, wo Beethoven nicht Stimmen auf Erden gefunden hat, seine Geschichte zu verkünden. —

Das Werk war vollendet, und der Schöpfer desselben darbte. Er musste für den Neffen und sich Geld schaffen und beschloss im

Winter zu 1823, das Werk den Höfen Europa's als Manuskript gegen Zahlung von 50 Dukaten anzutragen; sein Freund und treuer Beistand, Schindler, übernahm die langwierige Ausführung. In der Einleitung zur Subscription erklärte Beethoven (S. 345) die Messe für sein „grösstes und gelungenstes Werk", in der Zeitschrift an den König von Frankreich wurde es l'oeuvre le plus accompli" genannt.

An Goethe schrieb Beethoven vergebens; er erhielt keine Antwort.

An Cherubini schrieb er folgenden Brief:

„Hochgeehrtester Herr!

Mit grossem Vergnügen ergreife ich die Gelegenheit mich Ihnen schriftlich zu nahen Im Geiste bin ich es oft genug, indem ich Ihre Werke über alle andere theatralische schätze Nur muss die Kunstwelt bedauern, dass seit längerer Zeit wenigstens in unserm Deutschland, kein neues theatralisches Werk von Ihnen erschienen ist. So hoch auch Ihre anderen Werke von wahren Kennern geschätzt werden; so ist es doch ein wahrer Verlust für die Kunst, kein neues Produkt Ihres grossen Geistes für das Theater zu besitzen. Wahre Kunst bleibt unvergänglich, und der wahre Künstler hat inniges Vergnügen an grossen Geistesprodukten. Eben so bin ich auch entzückt, so oft ich ein neues Werk von Ihnen vernehme, und nehme grösseren Antheil daran, als an meinem eigenen; kurz ich ehre und liebe Sie. Wäre nur meine beständige Kränklichkeit nicht Schuld, Sie in Paris sehen zu können, mit welch' ausserordentichem Vergnügen würde ich mich über Kunstgegenstände mit Ihnen besprechen! Glauben Sie nicht, dass, weil ich jetzt im Begriff bin, Sie um meine Gefälligkeit zu bitten, dies blos der Eingang dazu sei. Ich hoffe und bin überzeugt, dass Sie mir keine so niedrige Denkungsweise zumuthen.

Ich habe so eben eine grosse solenne Messe vollendet, und bin Willens, selbe an die europäischen Höfe zu senden, weil ich sie vor der Hand nicht im Stich herausgeben will. Ich habe daher durch die französische Gesandtschaft hier auch eine Einladung an Se. Majestät den König von Frankreich ergehen lassen, auf dieses Werk zu subscribiren, und bin überzeugt, dass der König selbe auf Ihre Empfehlung gewiss nehmen werde. Ma situation critique demande, que je ne fixe pas seulement comme ordinaire mes voeux au ciel, au contraire, il faut les fixer aussi en bas pour les nécessités de la vie. Wie es auch gehen mag mit meiner Bitte an Sie, ich werde

Sie dennoch alle Zeit lieben und verehren, et vous resterez toujours celui de mes contemporains, que je l'éstime le plus. Si Vous me voulez faire un extrème plaisir, c'était, si Vous m'écrivez quelques lignes, ce que me soulagera bien. L'art unit tout le monde, wie viel mehr wahre Künstler, et peut-être Vous me daignez aussi, de me mettre auch zu rechnen unter diese Zahl.

Avec le plus haut éstime

Votre ami et serviteur . . . ."

der in französischer Uebersetzung an Cherubini abgesandt wurde und ebenfalls ohne Antwort blieb. Cherubini versicherte später, den Brief nicht erhalten zu haben*).

In gleicher Angelegenheit wandte sich Beethoven an Zelter, damals Direktor der Berliner Singakademie. Er schrieb unter dem 8. Februar 1823:

„Mein wackrer Kunstgenosse!

Eine Bitte an Sie lässt mich schreiben, da wir einmal so weit entfernt sind, nicht mit einander reden zu können, so kann aber auch leider das Schreiben nur selten sein — ich schrieb eine grosse Messe, welche auch als Oratorium könnte (für die Armen) (eine jetzt schon gute [unleserlich; vielleicht hier?] eingeführte Gewohnheit) gegeben werden, wollte aber selbe nicht auf die gewöhnliche Art im Stich herausgeben, sondern an die ersten Höfe nur zukommen machen, das Honorar beträgt 50 Duk. ausser denen Exemplaren, worauf subscribirt ist, wird sonst keins ausgegeben, so dass die Messe nur eigentlich Manuskript ist, aber es muss doch schon eine ziemliche Anzahl sein, wenn etwas für den Autor herauskommen soll. Ich habe allhier der königlich preussischen Gesandtschaft ein Gesuch überreicht, dass seine Majestät der König von Preussen ge-

*) In einem Konversationsheft aus dem Januar oder Februar 1826 meldet Jemand, wahrscheinlich der Neffe, Beethoven: „Cherubini schreibt, du habest seine Messe, ohne sie zu kennen, sehr nachsichtsvoll beurtheilt; aber diese Nachsicht könne der Bewunderung nicht gleich kommen, womit er deine grosse Messe, Ludwig XVIII. dedizirt, durchgelesen; man könne nichts sehnlicher wünschen, als dass noch mehr solche Muster in dieser Art der Komposition aus deiner Feder fliessen mögen."

Wer Cherubini und seine Messen kennt, wird schwerlich diese Aeusserung für aufrichtig halten. Niemand kann das gerade Gegentheil seiner selbst und seines Schaffens in solcher Weise anerkennen; er müsste damit sich selber verleugnen. Vielleicht sollte die späte Aeusserung das frühere Schweigen vergüten. Ein Muster ist die Messe nun gar nicht; dergleichen hat nur einmal pas Recht des Daseins.

ruhen möchten ein Exemplar zu nehmen, habe auch an Fürst Radziwil geschrieben, dass selbe sich darum annehmen — was sie hierbei wirken können, erbitte ich mir von ihnen, ein d. a. Werk könnte auch der singakademie dienen, denn es dürfte wenig fehlen, dass es nicht beinahe durch die Singstimmen allein ausgeführt werden könnte, jemehr verdoppelter und vervielfältigt selbe aber mit Vereinigung der Instrumente sind, desto geltender dürfte die Wirkung sein — auch als Oratorium, da die Vereine für die Armuth d. g. nöthig haben, dürfte es am Platze sein — schon mehrere Jahre immer kränkelnd und daher eben nicht in der glänzendsten Lage, nahm ich Zuflucht zu diesem Mittel. Zwar viel geschrieben — aber erschrieben — beynahe 0 — mehr gerichtet meinen Blick nach oben — aber gezwungen wird der Mensch oft um sich und anderer willen, so muss er sich unten senken, jedoch auch dieses gehört zur Bestimmung des Menschen — mit wahrer Hochachtung umarme ich Sie mein lieber Kunstgenosse ihr Freund . . . .“

Zelter antwortete unter dem 22. Februar 1823:

„Ihren Brief, vom 8. d., mein hochverehrter Freund, habe ich am 15. ejusd. erhalten, und wenn ich mit tiefem Leide an Ihrer fortdauernden Kränklichkeit Antheil nehme, so ist meine Bewunderung um so grösser, indem Sie trotz Ihres Zustandes, die Welt mit einem neuen grossen Werke Ihrer Meisterhand bereichern.

Ihr Unternehmen habe ich in meinem Kreise bekannt-gemacht und muss, wie jeder Ihrer Verehrer, selbigem einen ungetheilten Success wünschen.

Damit ist denn aber so viel als nichts geschehen, wenn nicht Personen von guten Mitteln und eben so gutem Willen dazu thun.

Was unsre Singakademie betrifft, so ist Ihnen solche durch eigne Erfahrung bekannt. Sie haben sie bei Ihrem Hiersein schon vor etwa 25 Jahren Ihrer, mir unvergesslichen Gegenwart gewürdigt*) und wenn sie auch jetzt nicht mehr leistet, so darf ich doch sagen dass man nicht zurückgekommen ist. Eine solche Gesellschaft nun (wiewohl eine harmonische), die weit über die Hälfte aus Fraun, Töchtern, Jünglingen und Kindern besteht, von welchen ein bedeutender Theil auch von dem geringem Beitrag befreit ist, zu einem pecuniären Zweck zu vereinen, ist eine Aufgabe, und wer viel fragen muss, der hat viele Antworten zu hoffen.

Dessen ungeachtet denke ich ein Exemplar Ihres edlen Werkes

*) Vergl. Th. I. S. 281, Anm.

für den bestimmten Preis von 50 Dukaten auf meine eigene Gefahr zu erstehen, wenn Sie, würdiger Freund, sich folgenden Vorschlag wollen gefallen lassen.

Sie wissen, dass in unserer Akademie nur Kapellstücke (ohne Instrumentalbegleitung) geübt werden. Nun heisst es in Ihrem Briefe, dass Ihre Messe beinahe durch die Singstimmen allein aufgeführt werden könnte. Demnach müsste es Ihnen geringe Mühe machen, das mir bestimmte Exemplar gleich so einzurichten, dass das Stück geradezu für uns brauchbar wäre.

Der Vortheil, welcher für Ihren dauernden Ruhm daraus hervorgehen muss, indem ein solches Stück bei uns Jahr aus, Jahr ein 4 bis 5 mal neu eingeübt wird, wäre es nicht allein; Sie würden Ihr Werk dadurch für alle ähnlichen Gesellschaften, deren es im Preussischen allein eine bedeutende Anzahl giebt, brauchbar machen, indem an kleineren Orten wie Berlin die Instrumentalbesetzung immer dürftig zu sein pflegt Was uns betrifft, so hätten Sie ausser einem Singechor von 160 klingenden Stimmen, welche wöchentlich zweimal zur Uebung kommen, auf 4 — 8 gute Solostimmen zu rechnen und was die Ausführung anbelangt, so werde ich an meinem Theile dabei zu wirken suchen, was ich einem Kunstgenossen wie Sie, schuldig zu sein mich stets verpflichtet gehalten habe.

Sagen Sie mir hierüber bald ein bejahendes Wort. Das Geld soll Ihnen pünktlich übermacht werden. Mit inniger Verehrung und Liebe . . . .“

Beethoven schrieb am 25. März 1823 zurück:

„Ich ergreife diese Gelegenheit, um ihnen alles gute von mir zu wünschen —- die überbringerin bat mich Sie ihnen bestens zu empfehlen, ihr Name ist Cornega. Sie hat einen schönen *Mezzo Soprano* und ist überhaupt eine kunstvolle Sängerin ist auch in mehreren Opern aufgetreten mit Beyfall.

ich habe noch genau nachgedacht ihrem Vorschlag für ihre Singakademie, sollte dieselbe einmal im Stich erscheinen, so schicke ich ihnen ein Exemplar ohne etwas dafür zu nehmen, gewiss ist, dass sie beinahe ganz *a capella* aufgeführt werden könnte, das ganze müsste aber doch hierzu noch eine Bearbeitung finden und vielleicht haben sie die Geduld hiezu. — übrigens kommt ohnehin ein Stück gantz *a capella* bey diesem Werke vor und möchte grade diesen Styl vorzugsweise den einzigen wahren Kirchen-Styl nennen — Dank für ihre Bereitwilligkeit von einem Künstler, wie sie mit

Ehren sind, würde ich nie etwas annehmen — ich ehre sie und wünsche mir Gelegenheit zu haben, ihnen dieses thätlich zu beweisen. Mit Hochschätzung Ihr Freund und Diener . . . ."

Dass diese Unterhandlung weitere Folgen gehabt, ist nicht bekannt.

Beethoven's eigenhändiges Schreiben an den König von Schweden, der als französischer Gesandter Bernadotte ihn einst zur Komposition der Heldensymphonie angeregt hatte, blieb unbeantwortet. Auch der Fürst Esterhazy wies seinen Antrag zurück.

Von allen Höfen nahmen blos 6, der preussische, russische, sächsische, französische, hessen-darmstädtische und toskanische an; ausserdem unterzeichneten Fürst Anton Radziwil, der Komponist des Goetheschen Faust, Fürst Galitzin und Schelbe, Stifter und Direktor des Cäcilienvereins in Frankfurt am Main. Der König von Preussen war der erste Unterzeichner. Der preussische Gesandte liess bei Beethoven anfragen, ob er nicht einen königlichen Orden den 50 Dukaten vorzöge? „Funfzig Dukaten!" war Beethovens schallend nachdrückliche Entscheidung. Der König von Frankreich, Ludwig XVIII., übersandte Beethoven eine schwere goldne Medaille mit seinem Brustbild und auf der Rückseite mit der Inschrift: „Donné par le Roi à Monsieur Beethoven." Dem österreichischen Hofe hatte Beethoven keinen Antrag gemacht; derselbe hatte nie für ihn etwas gethan.

Doch im Februar 1823 gelang es den unablässigen Bemühungen des Grafen Moritz Lichnowsky, die Bestellung einer Messe für den Kaiser bei dem damaligen Hofmusikgrafen, Grafen Moritz von Dietrichstein anzuregen. Der letztere schrieb am 23. Februar an Lichnowsky:

. . . . . „Ich schicke Dir hier zugleich die Partitur einer Messe von Reutter, welche Beethoven zu sehen wünschte. Wahr ist es, dass Se. Majestät der Kaiser diesen Styl liebt, indessen braucht Beethoven, wenn er eine Messe schreibt, sich nicht daran zu halten. Er möge nur seinem grossen Genie folgen, und blos berücksichtigen, dass die Messe nicht zu lang noch zu schwer in der Ausführung werde; — dass es eine Tutti-Messe sei, und bei den Singstimmen nur kleine Sopran- und Alto-Solos vorkommen (wofür ich zwei brave Sängerknaben habe) — doch weder Tenor- noch Bass- noch Orgel-Solos. — Bei Instrumenten könnte ein Violin- oder Oboe- oder Clarinett-Solo angebracht werden, wenn er es wollte.

Fugen lieben Se. Majestät sehr, gehörig durchgeführt, doch

nicht zu lang; — das Sanctus mit dem Hosanna möglichst kurz, um nicht die Wandlung aufzuhalten; und — wenn ich etwas für mich beisetzen darf: das Dona nobis pacem mit dem Agnus Dei ohne besondern Absprung verbunden, und sanft gehalten, was bei zwei Messen von Händel (aus dessen Anthems zusammengesetzt), bei zwei Messen von Naumann, und von Abbé Stadler eine besonders schöne Wirkung macht.

Dies wären in Kürze, meiner Erfahrung gemäss, die zu beobachtenden Rücksichten, und ich würde nur dem Hofe und der Kunst Glück wünschen, wenn unser grosser Beethoven bald Hand ans Werk legen wollte.«'

Beethoven ging bereitwillig und geduldig auf den guten Willen der beiden Grafen ein, begab sich mit Lichnowsky zu Dietrichstein, um das Nähere zu besprechen, wollte sogleich ans Werk gehn, — allein es sollte nicht sein. Krankheiten, Augenübel, Widerwärtigkeiten traten dazwischen, zuletzt, im Herbste, die Idee der neunten Symphonie.

Wie der Schöpfer solcher Werke, und so vieler, in diesem Abschnitte seiner Laufbahn gelebt hat, darüber liegen zwei Mittheilungen vor, die zwar nur einzelne und nicht wichtige Momente hervorheben, aber doch als bezeichnende Streiflichter gelten können und nicht verloren gehen dürfen. Die erste giebt ein Brief des Herrn Moritz Schlesinger vom 27. Februar 1859 an den Verfasser.

„. . . . Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht unterlassen Ihnen zu erwähnen wie ich," — es war 1819 — „Beethovens Bekanntschaft gemacht und wie durch einen Zufall ich zu dem Glück gekommen, dass er mich lieb gehabt hat. Ich befand mich im Gewölbe von Steiner & Comp., als mir Haslinger, dessen Associé, sagte: da ist Beethoven, wollen Sie ihn kennen lernen? Auf meine Bejahung fügte er hinzu: er ist taub; wollen Sie ihm etwas sagen, so schreiben Sie es sogleich auf, er liebt nicht den Leuten seinen Fehler zu zeigen. Darauf stellte er mich ihm vor und Beethoven lud mich ein ihn in Baden zu besuchen. Dies geschah einige Tage später. Vom Wagen absteigend trat ich ins Wirthshaus und fand dort Beethoven, der mit Wuth aus der Thür ging, die er stark hinter sich zuschlug. Nachdem ich mich ein wenig abgestäubt, ging ich in das als seine Wohnung bezeichnete Haus. Seine Haushälterin sagte mir, ich würde ihn wohl nicht sprechen können, er sei wüthend heimgekehrt. Ich gab ihr meine Visitenkarte, die sie ihm brachte und nach einigen Minuten kam sie zu meiner grossen

Verwunderung wieder heraus und sagte mir, einzutreten. Da fand ich den grossen Mann an seinem Schreibpult. Ich schrieb sogleich, dass ich glücklich sei, ihn kennen zu lernen. Das (nämlich, dass ich schrieb) machte einen günstigen Eindruck. Er liess sich sogleich gehen und sagte mir, er sei der unglücklichste Mensch von der Welt; so eben komme er aus dem Wirthshause, wo er ein Stück Kälbernes, wozu er Lust verspürt, verlangt habe; aber es sei keines da gewesen; — das Alles mit sehr ernster, finsterer Miene. Ich tröstete ihn, wir sprachen (ich immer schreibend) von andern Dingen und so hielt er mich wohl zwei Stunden fest; denn fürchtend ihn zu langweilen oder zu stören, wollt' ich oft aufstehen, aber immer hielt er mich zurück. Ihn verlassend, eilte ich in meinem Wagen zurück nach Wien, fragte sogleich meinen Wirthssohn, ob man einen Kalsbbraten fertig habe, und auf dessen Bejahung liess ich denselben auf eine Schüssel legen, wohl zudecken, und sandte, ohne eine Wort dazu zu schreiben, einen Mann in dem behaltenen Wagen nach Baden, um ihn an Beethoven in meinem Namen zu bringen. Am andern Morgen lag ich noch im Bette, da kam Beethoven zu mir, küsste und herzte mich und sagte, ich sei der beste Mensch, den er je angetroffen; nie habe ihn etwas so glücklich gemacht als dieses Kälbernes in dem Augenblick, wo er sich so sehr danach gesehnt habe."

Die Folge davon war die Ueberlassung der Werke 108, 109, 110, 111 an den Vater des wohlgesinnten und gescheuten Geschäftsmannes, dem wir dies Bildchen von der kindlichen Begehrlichkeit und Vergnüglichkeit des oft darbenden Künstlers verdanken, dem oft das Einfachste versagt bleiben musste.

Und in derselben Zeit, im Anfang der Zwanziger, sucht Hauser ihn auf, später Direktor des Konservatoriums in München, damals vortrefflicher und sehr angesehener Sänger. Es war auf dem Lande (erzählt Nohl in seinem Büchlein „Geist der Tonkunst"), Hauser traf den Meister nicht zu Hause. Da sieht er nach einer Weile durch die Felder einen Mann schweifen, der bald stehn bleibt, bald weiter geht, mit hochaufgerichtetem Haupte schauend, dann wieder steht und etwas in sein Notizbuch schreibt. Es war ein kleiner, kräftig gebauter Mann mit struppig um den Kopf hängendem Haar. Seine Kleidung verrieth, dass er durch Dick und Dünn gegangen.

Es war Beethoven. Hauser stellt sich ihm vor, die beiden Künstler speisen mit einander. Beethoven führt jenen an seinen Flügel, den man ihm aus England verehrt hatte; die höhern Saiten

waren schon gesprengt. Beethoven schlägt mit allen fünf Fingern der Linken auf die Basstasten mit aller Gewalt: „Hören's, wie schön!“ Er selber unterschied nicht mehr, erfreut sich schon am Dröhnen, — Hauser erwehrt sich kaum der Thränen —

Die letzte Symphonie.

Mittlerweile war eine andre Zeit herangekommen. Die Restaurationsperiode wäre nur unvollkommen begriffen, wenn man ihr blos auf dem politischen Gebiete zu begegnen meinte. Das Ringen um Befreiung vom unerträglichen Joche, um Freiheit, war mit dem Heldenthum des Eroberers, alle die grossen Thaten, dieser Sturz und diese Herstellung von Thronen und Reichen waren abgethan und vorüber, gleich erhitzenden und zugleich erschöpfenden Fieberträumen. Denn die Noth von aussen stachelt zwar auf aus Erschlaffung, aber sie erzieht nicht; nur die Freiheit erzieht zur Freiheit. Der Tyrann Aller war nun gestürzt, der Druck war gehoben, den er mehr noch durch das beschämende Vorbild seiner Geistesmacht und Geistesthätigkeit als durch seine Waffen den Fürsten und ihren Gehülfen auferlegt. Nun sassen sie wieder sicher und gemächlich auf ihren Thronen und Thrönchen umher, und auf den Thronesstufen die Unverbesserlichen, die niemals der Vergangenheit mit ihren verrotteten Bräuchen und Vorrechten vergessen, und niemals der Zukunft, die schon an die Pforte pocht, gedenken mögen. Nun kam das altgewohnte Spiel der kleinen Eigennützigkeiten und Neidhaftigkeiten, der Anfeindungen und Ränke wieder ans Tageslicht gekrochen, mit den Eitelkeiten und Lüsternheiten und Ueppigkeiten unvergessnen Hofbrauchs versüsst und angeschmolzen. Man muss die Geschichte des Wiener Kongresses und der europäischen Restauration von Gervinus*) lesen, um das zu fassen.

Aber auch die Völker waren ermüdet und erschlafft. Wohl erbitterte sie das Verhallen der fürstlichen Versprechungen, denn sie

*) Gervinus, Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts.

hatten den Glauben an Verheissungen noch nicht verlernt. Aber sie verstanden und vermochten noch nicht, ihre Rechte selber festzuhalten und geltend zu machen; sie waren unkundig — und müde. Das Beispiel von oben wirkte mit; überall machte sich das Bedürfniss des Ausruhens und Geniessens, für die Reichen und Bevorrechteten des Schwelgens im süssen Halbvergessen und Halbträumen geltend; die Sehnen des Geistes und Karakters entstrickten sich, Zerstreuung und Sinnenspiel fanden ihre günstige Stunde.

Was sollte da Beethoven? — der Mann tiefer Gedanken, der Seher, der aus der Nacht seines Leids niemals das Auge vom ewigen Licht des Ideals abwandte, konnte er der Sänger dieser neuen Zeit, dieser Zeit des aufgefärbten Ewig-Alten sein? —

Rossini ward es. In ihm fand diese leichtfertige Zeit des Sinnenkitzels ihren höchsten musikalischen Ausdruck. Rossini, der Held des alten Welschthums, nicht des heutigen ermannten Italiens, zog mit seiner Schaar welscher Singvirtuosen, unter ihnen die deutsche Henriette Sonntag und die Ungher, — daher, alle für Bühnenstücke, wie „die Gesellschaft“ und die erschlafften Gemüther sie brauchen konnten, gar trefflich zugerichtet und mit allen Künsten der Koketterie und Sinnenfreude klüglichst ausgerüstet. So kam Rossini nach Deutschland, zuerst zu den lebens- und genusssüchtigen Wienern. Zu solcher Musik hatte man das reichbegabte Volk seit lange zu erziehen gewusst; denn allerdings ist solche Musik ein treffliches Mittel, die Spannkraft der Geister zu lösen. Und die Wiener konnten dem Zug der Zeit und dem Bedürfniss nach Erholung nicht widerstehn*). Sie wollten sich einmal wieder wohl sein lassen nach alter Art, ihre Nerven beruhigen, ihren Geist entspannen; es war Menschenart, kaum vermeidlich.

Rossini ward ihr Abgott, Beethoven wurde verlassen, vergessen. Es geschah jedem sein Recht. Was wollte Beethoven in dieser Zeit? Er konnte nur als Einsiedler weiterleben.

Von diesen Tagen giebt der einsichtige und feinbeobachtende Rochlitz anziehende Kunde.

Er war im Sommer 1822 nach Wien gekommen, hatte Beethoven, den man ihm als menschenscheu schilderte, am dritten Orte zu treffen gewusst und sich ihm, der eben in Unterhaltung begriffen war, vorstellen lassen. Unter dem 9. Juli berichtet er darüber einem Freunde:

*) Phäaken nannte Beethoven sie. Schindler II, 94.

„Beethoven schien sich zu freuen, doch war er gestört. Und wär' ich nicht vorbereitet gewesen, sein Anblick würde auch mich gestört haben. Nicht das vernachlässigte, fast verwilderte Aeussere, nicht das dicke schwarze Haar, das struppig um seinen Kopf hing, und dergleichen, sondern das Ganze seiner Erscheinung. Denke Dir einen Mann von etwa 50 Jahren, mehr noch kleiner, als mittler, aber sehr kräftiger, stämmiger Statur, gedrängt, besonders von starkem Knochenbau — ungefähr wie Fichte's, nur fleischiger und besonders von vollerm, runderm Gesicht; rothe gesunde Farbe; unruhige, leuchtende, ja bei fixirtem Blick fast stechende Augen, keine oder hastige Bewegungen; im Ausdruck des Antlitzes, besonders des geist- und lebensvollen Auges eine Mischung oder ein, zuweilen augenblicklicher Wechsel von herzlichster Gutmüthigkeit und von Scheu; in der ganzen Haltung jene Spannung, jenes unruhige, besorgte Lauschen des Tauben, der sehr lebhaft empfindet; jetzt ein froh und frei hingeworfenes Wort; sogleich wieder ein Versinken in düsteres Schweigen."

Etwa 14 Tage darauf führte Franz Schubert Rochlitz an die Tafel des Gasthauses, wo Beethoven speiste. Rochlitz erzählt: „Beethoven sass, umgeben von mehrern seiner Bekannten, die mir fremd waren Er schien wirklich froh zu sein. . . . . Es war nicht eigentlich ein Gespräch, das er führte, sondern er sprach allein, und meistens ziemlich anhaltend wie auf gut Glück ins Blaue hinaus. Er philosophirte, politisirte auch wohl, in seiner Art. Er sprach von England und den Engländern, wie er nämlich Beide in unvergleichlicher Herrlichkeit dachte — was zum Theil wunderlich genug herauskam. Dann brachte er mancherlei Geschichten von Franzosen aus der Zeit der zweimaligen Einnahme Wiens. Diesen war er gar nicht grün. Alles das trug er vor in höchster Sorglosigkeit und ohne den mindesten Rückhalt, alles gewürzt mit höchst originellen, naiven Urtheilen oder possirlichen Einfällen. Er kam mir dabei vor, wie ein Mann von reichem, vordringendem Geist, unbeschränkter, nimmer rastender Phantasie, der als herumreisender, höchstfähiger Knabe mit dem, was er bis dahin erlebt und erlernt hatte, oder was an Kenntnissen ihm angeflogen, auf eine wüste Insel wäre ausgesetzt worden, und dort über jenen Stoff gesonnen und gebrütet hätte, bis ihm seine Fragmente zu Ganzen, seine Einbildungen zu Ueberzeugungen geworden, welche er nun getrost und zutraulich in die Welt hinaus rufte."

Dann trat Beethoven zu Rochlitz, sprach ihn freundlich an,

äusserte sich aber um so unzufriedner über die dermalige Richtung. des Wiener Musikwesens. „Von mir hören Sie hier gar nichts. Was sollten Sie hören? Fidelio? den können sie nicht geben und wollen ihn auch nicht hören. Die Symphonien? Dazu haben sie nicht Zeit. Die Konzerte? da orgelt Jeder nur ab, was er selbst gemacht hat. Die Solosachen? die sind hier längst aus der Mode, und die Mode thut Alles. Höchstens sucht der Schuppanzigh manchmal ein Quartett hervor.“

„Unsere dritte Zusammenkunft,“ erzählt Rochlitz weiter, „war die heiterste von allen. Er kam hierher nach Baden, und zwar diesmal ganz nett und sauber, ja elegant. Doch hinderte ihn dies nicht (es war ein heisser Tag) bei einem Spaziergang im Helenenthal — und das heisst, auf dem Wege, den Alles, selbst der Kaiser und sein hohes Haus geht, und wo alle auf meist schmalem Pfade hart an einander vorbei müssen, — den feinen schwarzen Frack auszuziehn, ihn am Stocke auf dem Rücken zu tragen, und blossarmig zu wandern. Er blieb von ungefähr Vormittags 10 bis Nachmittags 6 Uhr .... Diese ganze Zeit über war er überaus fröhlich, mitunter höchst possirlich, und alles, was ihm in den Sinn kam, musste heraus: „ich bin nun einmal heute aufgeknöpft,“ so nannte er's, und bezeichnend genug. Sein ganzes Reden und Thun war eine Kette von Eigenheiten, und zum Theil höchst wunderlichen. Aus allen leuchtete aber eine wahrhaft kindliche Gutmüthigkeit, Sorglosigkeit, Zutraulichkeit gegen Alle, die ihm nahe kamen, hervor. Ist er einmal in Bewegung gesetzt, so strömen ihm derbschlagende Witzworte, possirliche Einfälle, überraschende, aufregende Kombinationen, Paradoxien unerschöpflich zu; er erscheint selbst liebenswürdig, ... der dunkle ungeleckte Bär hält sich so treumüthig und zutraulich, brummt auch und schüttelt die Zottelchen so gefahrlos und kurios, dass man sich freuen und ihm gut sein müsste, sogar wenn er nichts wäre als solch ein Bär, und nichts geleistet hätte, als was nun eben ein solcher kann.“

Rochlitz theilte ihm auch Härtel's Vorschlag mit, eine Musik zu Goethe's Faust zu schreiben, ungefähr in der Weise, wie die zu Egmont. Das zündete bei dem leicht erregbaren Künstler. „Ha!“ rief er aus, und warf die Hand hoch empor, „das wär' ein Stück Arbeit! da könnt' es was geben!“ — und sah dabei zurückgebeugten Hauptes starr an die Decke. — „Aber ich trage mich schon eine Zeit her mit drei anderen grossen Werken. Viel dazu ist schon ausgeheckt, im Kopfe nämlich. Dies muss ich erst vom Halse

haben: zwei grosse Symphonien, und jede anders, jede auch anders als meine übrigen, und ein Oratorium. Und damit wird's lange dauern; denn, sehen Sie, seit einiger Zeit bring' ich mich nicht mehr leicht zum Schreiben. Ich sitze und sinne und sinne, ich hab's lange, aber es will nicht auf's Papier. Es grauet mir vor'm Anfang so grosser Werke. Bin ich drin, — da geht's wohl.„

In der That drängten sich um diese Zeit Plane und Anträge zu den verschiedenartigsten grossen Unternehmungen, die kleinern Arbeiten gar nicht zu erwähnen. Er selber trug zwei Symphonien im Sinne, die neunte und eine zehnte. Die Oper Melusine und manche andere waren ihm (Th. I. S. 403) angetragen. Von einer dritten Messe war ebenfalls die Rede, theils gegen Peters, theils gegen Simrock. In Bezug auf letztern lesen wir in den Konversationsheften aus dem Winter 1823 von Beethovens Hand: „An Simrock — ich habe derweil bald eine andere Messe vollendet und ist die Ursache, worum sie noch verkaufen müssen, ich bin noch nicht entschieden welche Sie wollen, ich bitte sie daher auch zu schreiben, dass sie selbst auf jeden Fall nehmen für —“ Am Rande ist bemerkt: „3 Messen werden geschrieb.“ Manches (derweil, noch, das Ende) ist nicht sicher zu lesen.

Ferner war von einem zweiten Oratorium die Rede: „Der Sieg des Kreuzes“ von Bernard. Schon in einem der Hefte aus dem Jahr 1819 finden sich Verse, z. B.:

Glaube, Hoffnung, Liebe
Hofft auf den Herrn! Wer ihm vertraut,
Er hat auf festen Grund gebaut

Erster christlicher Chor
Fest baut auf ihn des Herzens Glaube.

Zweyter
Er lässt uns nicht dem Spott zum Raube

Ganzer
Er wird es wenden,
Er wird es enden.

In einem Heft aus 1823 finden sich, vielleicht von Grillparzer, Bedenken gegen das Oratorium. „Ein Oratorium (heisst es da) kann auch leicht zu dramatisch sein, wenn zuviel Handlung vorausgesetzt wird, die der Zuschauer nicht sieht und also nicht begreift. — Eigentlich kann man ja Jesus Christus nicht musikalisch ausdrücken. — Die Musik muss Schmerz ausdrücken, menschlichen Schmerz; wo bleibt da der Gott? — Ich habe mir immer die

Judith als einen guten Stoff für ein Oratorium gedacht." Solche Verse und solche Kunstweisheit sauste nun um Beethoven her; man hätte schon daraus vermuthen können, dass nichts aus der Sache würde. Gleichwohl war es Beethoven so voller Ernst, das Oratorium zu schreiben, dass er sogar, um Musse dafür zu gewinnen, von der Gesellschaft der Musikfreunde schon 1819 einen Vorschuss von 400 fl. annahm*). Ohnehin hatte er den Antrag erhalten, um jeden Preis ein Oratorium für Boston zu liefern. Doch als ihn 1823 ein Freund (Bühler) erinnernd fragte: „Das Oratorium nach Boston?" musste er antworten: „Ich schreibe nur das nicht, was ich am liebsten möchte, sondern des Geldes wegen, was ich brauche. Es ist desswegen nicht gesagt, dass ich doch blos um's Geld schreibe. Ist diese Periode vorbei, so hoffe ich endlich zu schreiben, was mir und der Kunst das Höchste ist, — Faust**)."

Diese Periode sollte jedoch nicht vorbeigehn; wir schreiben nicht, was wir wollen, sondern was wir zu schreiben berufen und gedrungen sind. Das erfährt jeder Künstler in sich; und wenn es ihm selber nicht zum Bewusstsein kommt, so vermögen die Umstehenden oder Nachkommenden, es zu erkennen. Von all jenen Planen und Vorsätzen, die einander gegenseitig nicht zur Reife kommen liessen, sollte nur ein einziger sich verwirklichen; die Idee der neunten Symphonie. Sollte Beethoven von seiner Leonore, dem tondichterischen Ideal der deutschen Gattin, zu dem Zauberweib Melusine hinabsteigen? oder mit Weigl (Th. I. 405) Kompagnie machen zu einer Hochzeits-Oper von Biedenfeld? oder sollte er seine edlen Weisen an einem frömmelnden Oratorium verkommen lassen, dergleichen wir nachgerade genug haben? oder sollt' er den lange nach ihm wiederholten Irrthum durchkosten, dass Faust „das Höchste" für die Musik sei, weil er das grösste Dichterwerk der Deutschen ist? —

Aber die Idee der neunten Symphonie musste zur Ausführung kommen. Sie war für ihn eine Nothwendigkeit, wenn sein Leben und Schaffen sich harmonisch abrunden und schliessen sollte; sie war eben so gewiss ein nothwendiges Moment in der Entwickelung der Kunst. Sie musste geschrieben werden. Und die andern

---

*) Im Gedränge des Lebens begegnete es ihm, wie Schindler berichtet dass er der Verbindlichkeit, die er damit auf sich genommen, vergessend, auch das Geld, obwohl das Oratorium nicht geliefert wurde, schuldig blieb. Nie hat er sonst im ganzen Leben sich als unzuverlässig erwiesen.

**) Konversationsheft aus dem Winter 1823.

Werke sollten nicht geschrieben werden; denn sie wären nur Wiederholungen, sei es auch vergrösserte, des schon Gegebnen geworden. Beethoven aber, dem Schöpfer der Idee in der Instrumentenwelt, ziemte, sich selber die Gränze zu setzen durch seines Berufs Vollendung.

So schuf er mit Nothwendigkeit seine letzte Symphonie, die unter dem Titel

Sinfonie mit Schlusschor über Schiller's Ode: „An die Freude“ für grosses Orchester, 4 Solo und 4 Chorstimmen.

als 125stes Werk bei Schott in Mainz 1826 herausgegeben ist. Nach Thayer ist die Symphonie 1822—1823 komponirt; nach Schindler dagegen 1823—1824 Wir schliessen uns Letzterem an, der sich der Entstehung des Werkes in ihren Einzelheiten mit Bestimmtheit erinnert (Schindler II. 51—61). Beethoven bezog im Sommer 1823 eine schöne Wohnung in der Villa des Barons Pronay bei Hetzendorf und begann dort die Neunte. Um die Mitte des Monats August verscheuchte ihn die übergrosse Höflichkeit Pronay's, und er siedelte nach Baden über, in das einfache Haus eines Schlossermeisters. Erst gegen Ende Oktober kehrte er nach Wien zurück. Die 3 ersten Sätze brachte er fertig mit Die letzte Feile und die Vollendung des Schlusssatzes nahm ihn bis Februar 1824 in Anspruch. Sollte Schindler sich in der Zeitbestimmung jedes dieser Details um ein Jahr geirrt haben? Skizzen, zum ersten Satze besonders, finden sich schon in den Notirbüchern des Jahres 1817.

Welche Bestimmung das Werk in sich trug, ist ihm selber nicht klar bewusst gewesen, denn er hat zu einer zehnten Symphonie vorgearbeitet.

Wohl mag zu allererst nur der Vorsatz bestanden haben, noch eine Symphonie (oder vielmehr zwei) zu schaffen, grösser, mächtiger als alle bisherigen. Dann mag der Gedanke zugetreten sein, sie, wie noch der Titel andeutet, mit einem Schlusschor aus Schiller's Gedicht zu krönen. Wörtlich darf wohl der Titel nicht genommen werden; wenigstens wüssten wir nicht zu erkennen, dass die Symphonie von Anbeginn an die Schillersche Ode — oder auch nur ihr Grundgefühl wiedergäbe. Vielmehr deutet der erste Text, der die Ode an die Symphonie knüpfen sollte und der sich in den Skizzenbüchern*) findet: „Lasst uns das Lied des unsterblichen

*) Siehe Beilage B.

Schiller singen!"**) nur auf ganz äusserliche Anknüpfung, — auch das Rezitativ der Kontrabässe lag, wie Schindler bezeugt, noch nicht im Plane, — und zwar auf Anknüpfung eines neuen und fremden Elements an die schon im Innern wachsende Symphonie. Neu aber und fremd, das müssen wir festhalten, war es, ja damals ohne Beispiel, der Symphonie — einer wirklichen Symphonie, eine Kantate, dem vorherrschend elegischen Instrumentalwerke den Freudenhymnus anzuschliessen.

Zuletzt ward, was werden sollte; der Schlussstein ward gesetzt zu dem Wunderbau der Beethovenschen Symphonien. Dass er sein Werk nicht in diesem Sinne gefasst, beweisen schon die Ansätze zur zehnten Symphonie. Ob ihn nicht demungeachtet dunkle Ahnungen vom Ende der Laufbahn angeweht, — wer kann es wissen? nur das ist sicher, dass ein eigenthümlicher Grundklang aus dem Werk' uns anweht; es ist so mächtig, so riesengewaltig! und dabei so weich und trauervoll,

Eine Gestalt, den Engeln ähnlich,
Doch mit dem finsterern und trübern Ausdruck
Erhaben geistiger Natur.*)

Und er hatte schon so viel geschaffen, geschöpft aus dem Mark seines Lebens! und so Vieles hatte ihn müde machen können! mehr als alles sonst hatte doch wohl an ihm die Vereinsamung gezehrt mitten in der lauten, fröhlichen Welt, die athemlose Stille, die ihn gefangen hielt, wo alles sich heiter begrüsste und vernahm und vertraute. Er, er arbeitete fort, und schuf um seinen einsamen Geist Welten voll Gesichte und Erinnerungen, und blieb einsam. Denn selbst den nächsten Freunden, das war der Fluch der Taubheit, entzog er sich im Argwohn, weil das traute Wort fehlte, das schon halbvernommen unter Guten alles sagt und alles ausgleicht.

Noch eine eigenthümliche Spur leitet im Werke selbst auf jene Ahnungen eines Letzten, die mitgewirkt und mitgewebt haben können an der letzten Symphonie. Sie ist ganz anders gearbeitet, als alle frühern, als alle Orchesterwerke. Die Gedanken, namentlich auch die Nebengedanken sind weiter geführt als jemals, gleichsam um sie nach allen Richtungen hin zu erschöpfen: und dies ist nicht ein blosses Mehr im Vergleich zu den frühern Arbeiten, sondern

---

*) Dass er schon 1812 an einem Instrumental- und Gesangswerke zur Verherrrlichung Schiller's und seines Liedes gearbeitet, wissen wir aus dem Abschnitt über die Ouverture Op. 115. S. 259 ff.

**) Byron im Kain.

es ist eine Verbreitung, deren Nothwendigkeit keineswegs durchaus im Gedanken selber liegt. Ist dies schon der bisherigen Weise des Meisters fremd, so wird es noch bezeichnender, wenn man Schritt für Schritt sich überzeugt, dass nirgends die weite Ausführung an Dehnung oder Zerflossenheit rührt, nirgends sich Nachlassen zusammenfassender Energie spüren lässt, sondern nur der klare Vorsatz heraustritt, nach allen Seiten alles zu sagen. Es ist diese nachsinnende Emsigkeit der Umständlichkeit zu vergleichen, die liebevolle Vorsorge bei der Abfassung des letzten Willens aufwendet.

Dasselbe lässt sich an der Behandlung des Orchesters wahrnehmen. Wenn bisher in Beethoven's Werken mit der dramatischen Individualisirung (Th. I. S. 209) klare, gewalthaberische Massenbildung wechselte, in der Schlacht- und Siegssymphonie sogar vorwaltete: so löst sich in der letzten Symphonie das Orchester gleichsam in seine einzelnen Stimmen auf, jede will sich selbständig ganz aussprechen, damit nur von allen Seiten alles gesagt werde, jede geht ihren eigenen Gang, als wäre sie nur für sich da. So schreiten sie frei und in höchster Individualisirung neben und durch einander, wie noch nie zuvor (und nachher auch nicht) gewagt, nothwendig befunden war; der Stylist könnte sagen: Beethoven habe sich hier dem Quartettstyl genähert, wie er ihn in den letzten Quatuors ausgebildet. Es versteht sich übrigens, dass diese Weise nicht ausnahmslos waltet: aber sie herrscht, namentlich im ersten Satze, der den Karakter des Ganzen feststellt, so entschieden vor, dass sie sogar in die machtvollsten Entwickelungen, z. B. S. 25, eindringt.

Was auch in seinem Innersten gewebt und gewaltet haben mag: die letzte Symphonie sollte werden. Die letzte musste es schon desswegen sein, weil es nicht möglich ist, (künstlerisch! — technisch ist alles möglich) in der Ausarbeitung und Individualisirung weiter zu gehn, wie jeder Kompositionsverständige erkennt und die Bruchstücke zur zehnten Symphonie vollends erweisen.

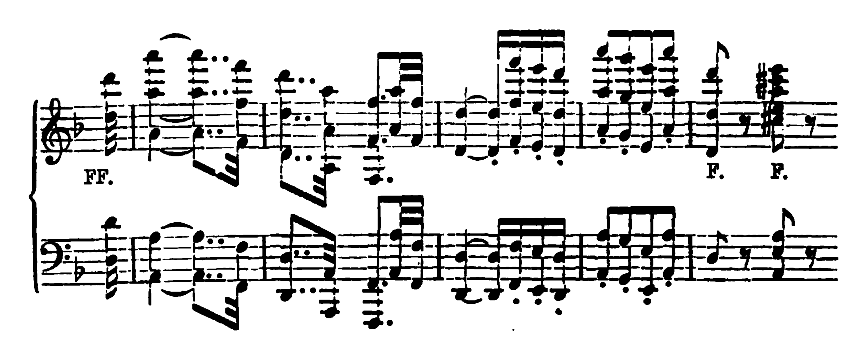
Noch einmal, zur letzten Symphonie, rief der Meister sein Heer auf, die Instrumente. Noch einmal sollten wir aus dem Element des Schalls eine Welt beseelter, handelnder Wesen hervorgehn sehen, die das ewige Kampf- und Klagelied singen, das Leben heisst, und den einzigen Trost finden: sich unter einander zu lieben, wie Kindlein des heiligen Johannes.

Aus dem Unbestimmten — die Quinte

Allegro ma non troppo, un poco maestoso.



bebt in den zweiten Violinen und Violoncellen, vom leisen Anhauch der Hörner geschwellt, — aus der zitternd gebärenden Nacht zucken Blitze des Entstehens, bis in die Tiefe hinab. Im langsamen, ängstlicher dringenden Werden steigt eine mächtige, düstere Gestalt auf,



ein Geschöpf, mehr des gebietenden Willens, als des wallenden Gemüths, Denn der Wille spricht sich im Rhythmus aus; da gestaltet er dies unabänderliche düstere D—F—A, dass es jetzt! wie zornmüthig-fest einschlage, jetzt! niederzucke, jetzt stehe und sich fester einwurzele.

Diese innerlich, im Gemüth einfache, im Heraustreten unwiderstehlich willensmächtige Gestaltung des Hauptsatzes ist von höchster Bedeutung für die ganze Komposition. Vor Allem ist hiermit jeder Gedanke ausgeschlossen, dass der Sinn der Symphonie mit dem Sinn der Schillerschen Ode irgend in Beziehung stehe; die Symphonie hat ihren finstern Gang einsam angetreten in diesem einsam mächtigen Einklang ihrer Stimmen.

Die Unterdominante, wieder mit dem Stempel eigenmächtigsten Willens (Takt 2)



wird herbeigezogen, diese Gestalt noch mehr zu festigen, die nun, unter dem Schall von Trompeten und Pauken, weit hinaus ihr Klagedasein verkündiget und in trotziger Eigenwilligkeit



zurückstürzt in die Nacht. Diese trotzige Starrheit, die sich doch zweimaligen Klagerufs (Takt 1—5 S 3 der Part.) nicht erwehren kann, dieses Beharren auf dem schiefen Quartsextakkorde (Takt 4 und 5 des Beispiels), der sich in den Schlussakkord hineinrenkt mit Verschmähung des schlussbildenden Dominantakkordes, dieser regellose, losgebundne Niederschwung der Violinen, das Alles mahnt an titanische Geberdung, an Zaubergewaltigkeit.

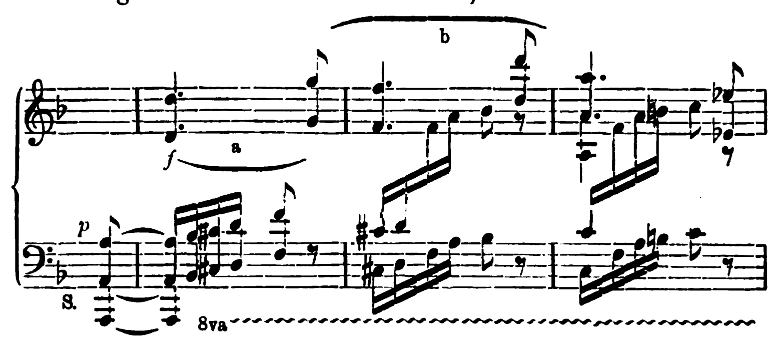
Und ist Beethoven nicht der zaubergewaltige Schöpfer und Herr in der Welt der Instrumente, die jetzt zum letztenmal sein Gebot vernimmt?

Noch einmal, jetzt fester gegründet auf der Tonika, erbebet, wie zuvor, die Tiefe, zucken die schnell verschwindenden Ansätze der Geigen und Bässe, greifen sie, wie zuvor, ängstlich und unruhvoll in Geigen und Bratschen umher, und jene grosse Gestalt tritt zum zweitenmal aus der Nacht hervor, sicherer und angehellt in B dur, um bald in die Trübniss von D moll sich zurückzuwenden. Dies erfolgt in schwertreffender Erörterung, schwer nach dem besinnungsreichen und dann schwertreffenden Rhythmus,



schwer durch die Gegenstellung der vollen Massen, alle Bläser gegen alle Saiten. Dann geräth das Ganze, in enger Folge des Sechszehntelmotivs, in drängende Bewegung, aus welcher schlusssatzartig (Schlusssatz für den Hauptsatz) ein elegischer Gesang der ersten Violin (die zweite, Bratsche und Bass strömen voll) hervortritt, den mit den Bratschen und Bässen die Fagotte in Oktaven, einen Takt später nachahmend die Flöten, Oboen und Klarinetten in Doppeloktaven wiederholen.

In schnellentschiedener Wendung wird die Dominante von B dur (Tonart des Seitensatzes) ergriffen und unter dem elegischen Wechselsang der Fagotte, Klarinetten und der Flöte gegen Oboen und Hörner festgehalten bis zum Seitensatze,



*) S. bedeutet Saiteninstrumente, Bl. Bläser: das bbbb gehört den tiefen B-Hörnern und ertönt eine Oktav tiefer, als oben geschrieben ist.

der wieder Wechselgesang von Klarinette und Fagott (a) ist gegen Flöte und Oboe (b), und vom Gegensatze des Saitenchors, mit den Kontrabässen getragen. Von hier strömen die Stimmen, fliessen sie, — kaum durch ein Paar willensstarke Schläge einen Augenblick lang festgehalten — über nach H dur, wenden sich zurück nach B, schwingen sich aus den Sechszehnteln in verdoppelte Bewegung und bilden endlich, auf der fünfundzwanzigsten Zeile, den Schlusssatz aus dem festen Kern des Hauptsatzes kühn und stark in B dur aus. Das ganze Treiben bis dahin war tief jener elegischen Klage dahingegeben, die den Grundton des ganzen Satzes bildet und nach der selbst der muthvolle Schluss nicht zu freudiger Wirkung gelangt. Auch in ihn hinein, wenigstens in seinen Anfang, reicht die Spaltung der Stimmen; die Violinen schreiten voran, das Orchester folgt, erst im vierten Takte gleicht der mächtige Unisono-Satz auch rhythmisch sich zu vollkommner Einheit aus.

Ein Schritt von B nach A und der Anfang (S. 383) steht wieder da. Aber es ist nicht Wiederholung des ersten Theils, sondern Einführung in den zweiten; der A moll Akkord wendet sich in den überschwankenden Sextakkord Fis-d-a, dieser nach dem Akkord der Unterdominante; diese Tonart (G moll) erweist sich nach ihrem besondern Karakter weicher und klagenvoller, aber nicht so finster, wie der Hauptton. Uebrigens geschehen beide Schritte der Modulation wieder in der Taktmitte; dieses vorzeitige Hinüberschieben, dem man im ganzen Satze so oft begegnet, dieses Hintreten auf den Neben- statt Hauptpunkt des Taktes ist für den elegischen Zug, der durch das Ganze vorherrscht, bedeutsam.

In G moll breitet sich der Anfangsgedanke durch nachahmende Stimmen aus: zu den aushaltenden Hörnern, Flöten, Klarinetten und Oboen, und unter den Bebetönen der zweiten Violinen und der Violoncelle schreitet die erste mit der Bratsche voran,



das Fagott, dann Flöte, Oboe und Klarinette (vereint) folgen, der Kontrabass schwindet hinein, der Schlusssatz tritt abermals aus diesen Elementen mit Macht, aber zu dem Schmerzensakkorde c-fis-a-es hervor und zieht einen neuen Klagesatz nach sich, aus dem Sechszehntelmotiv des trüben aber starkgewaltigen Hauptsatzes gewonnen. Beide Sätze wechseln in weiter Ausbreitung nochmals, der klagende erweitert sich zu weiter Ausführung (den Kern bilden Takt 3 und 4 des Hauptsatzes) erst durch die Bässe, dann durch erste, zweite Geige, Bläser — es ist schlechthin unausführbar, den Gang und Wechsel dieser klagenvollen und dabei so mächtigen, oft so zarten (S. 21) und dann wieder so aufgeregt wie in Fassungslosigkeit (die Violin S. 19, 20, das Violoncell S. 21, 23) umhergreifenden Stimmen vollständig zu entwickeln. Ohnehin drängt die Entscheidung.

Diese Entscheidung (S. 24) ist gar nichts anders als jener Ruf, jenes erste Hervorblitzenlassen; das kehrt jetzt als Anfang des dritten — das heisst Wiederkehr des ersten Theils zurück, wie es der herrschende Gedanke des zweiten Theils, wie es der Grundgedanke des ersten gewesen ist, dem es Hauptsatz und Schlusssatz gegeben. Jetzt ist die Herrschermacht des Gedankens entschieden; er spricht sich aus in höchster Kraft aller Violinen und Bratschen, steht unter dem aushallenden Schrei aller Bläser, unter dem unaufhörlichen Donnerpochen (**A**)



der Pauken, unter dem drei Oktaven durchwaltenden Schüttern der Bässe (**B**) zwölf Takte lang, unbeweglich wie ein Schreckensphantom, wie der trübflammende Erdgeist vor Faust stand, der ihn heraufbeschworen und nicht ertragen konnte, auf Fis-a-d, um sich im zwölften Takte — wieder auf dem Nebenmoment des vierten Achtels — nach Es-dur und drei Takte weiter endlich nach dem Hauptton, nach D moll zu wenden und da als Hauptsatz zu vollenden. Vollenden? — das gewährt der trübe Riesengeist nicht. Schon jener Eintrittsakkord (fis-a-d) kann nach dem Sinne des Ganzen und des gegenwärtigen Moments nicht rein als D dur gefasst werden, es mahnt (als erklänge d-fis-a-c) an G moll, an die Unterdominante. Die kehrt jetzt auf dem Schlusston des Haupt-

tons (aus d-f-a wird c-d-fis-a) unter den Nachstürmen des Unwetters zurück, bevor nach sechszehn Takten ein freundlich Streifchen blauen Himmels durch die Wetterwolken herniederblinkt. Es war der Seitensatz, der trostvoll vorüberglitt, trostvoll, ohne die Accente seiner Wehmuth zu verhehlen.

So zieht der erste Satz der letzten Symphonie vorüber. Wir dürfen der übermächtigen und überreichen Entwickelung nicht weiter in das Einzelne folgen, müssen darauf verzichten, alle diese zusammenstimmenden Züge, deren jeder beweisend für unsere Auffassung erscheint, aufzusammeln. Reicher, aber trüber als irgend ein Satz der vorausgegangenen Werke, rollt dieser seine mächtigen Wellen vorüber gleich dem trüben Strom der Unterwelt. Wo Beethoven sonst die rüstigste, heiterste Kraft zu entfalten liebt, — im Anhange, — da vollendet sich hier das düstere Riesenbild, richtet sich noch höher auf in seiner dunkeln Gewalt, als zuvor.

Nach dem gebieterischen Schlusssatze nämlich



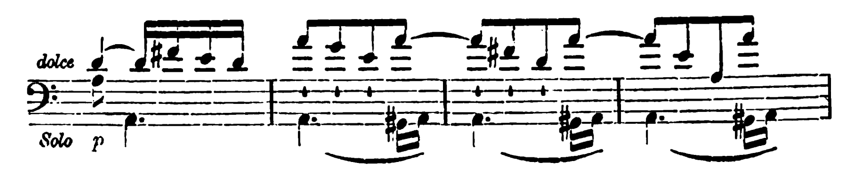
Bläser und Bässe, diese in Oktaven mitgehend.

ruht die Modulation still auf der Schlussharmonie, fasst (die Bedeutsamkeit der Nebenstimmen müssen wir übergehn) die erste Violin, tief unten vom Fagott schattengleich begleitet, noch einmal den ersten Gedanken und enthüllt nun erst ganz unwidersprechlich



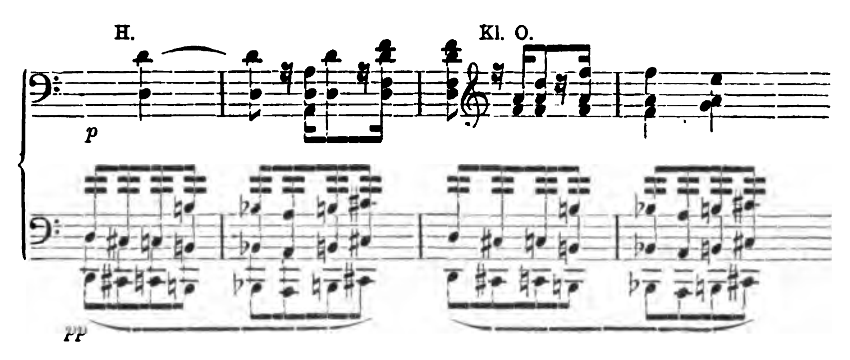
das leidvolle Herz, das in dieser mächtigen Brust pocht, und kann kein Ende finden der grosssinnigen Klage, und die Flöte mischt ihre unschuldvollen Töne mahnend in phantasiereicher Freiheit ein. Noch einmal führen die Stimmen, wie im ersten Theil, ihre stillen Reigengänge durcheinander gemischt vorüber, noch einmal kehrt

jener aus Takt 3 und 4 des Hauptsatzes gebildete Satz (S. 387) wieder, aber diesmal wie von fern herüberhallende Trostesstimme des Waldhorns, dem das zweite Horn



die dunkle Grundlage bildet; das klingt hier so anmuthig ermuthigend in seinem D dur und in dieser naturgesunden Stimme, was dort im zweiten Theile (S. 387) in den Bässen, in C moll so trüb begonnen hatte, so klagenvoll in G moll fortging und sich nimmer erhellen wollte. Auch hier trübt es sich bald wieder in seiner Wiederholung in D moll und im düstern Piano-Einklang der Saiten mit den Kontrabässen, und wieder führt der Gang auf den Schlusston.

Hier aber zieht, zur letzten Gewissheit, ein neues Bild wie aus dem Schattenreich' empor. Bratschen, Violoncelle, Bässe, Fagotte beginnen ganz leise (die erstern im Tremolo) den unheimlichen Zug, die zweiten Geigen, die ersten schliessen nach einander dem Tremolo der andern sich an, unter Klagerufen der Bläser wühlt mit durchbebender Unablässigkeit der tiefe Strom



sein düsteres, alles Dasein unterhöhlendes Bett, und breitet sich durch alle Oktaven aus, und schwillt aus seiner Heimlichkeit an zur Donnerstärke und greift mit weitgestreckten Armen umher, und es tönt herdurch wie Hülferuf der Nothglocken. —

Dieses Leben der instrumentalen Tonwesen birgt düstere Geheimnisse in seinem Schoosse. Was muss der Schöpfer desselben in seiner verhängnissvollen Abgeschiedenheit durchlebt haben und im ewigen Stummbleiben in der eigenen Brust verschlossen! für

die Räthsel des eignen Innenlebens nichts als Räthelsprache der Tonwelt, — ein Mysterium zum Aufschluss über ein anderes! — Aber er stand ungebeugt, wenngleich tief erschüttert. Wie mächtig und festgegründet, bezeugt unter Anderm diese vollkommne Freiheit aller Stimmen, deren jede nur für sich dazusein scheint, während er alle mit sicherm Zügel auf seinen Wegen hält und lenkt, bezeugt bei der Tiefe und dem Reichthum der Gedanken diese vollkommen fest und klar durchgeführte Gestaltung Wenn die modernen Formbrecher sich belehren wollten, statt sich und den armen Vertrauenden den Blick zu verwirren: dieses letzte und grosse Werk böt' ihnen sichersten Anhalt! —

Der erste Satz ist in jeder Symphonie für den Gedanken des Werks entscheidend, in der neunten ist er es mehr, wie je. Und was hat er ausgesprochen? Diese endlose Klage ewiger Unbefriedigung, der sich in seinem Reich der Instrumentenwelt Er nicht mehr zu entziehen vermag, der es mit Seinem Geist erfüllt und beseelt hat. Mögen jene Stimmen der Instrumente die ganze Natur herbeizaubern, mögen sie mit Geistertönen uns umflüstern, mögen sie, — wie er dort im Benedictus seiner zweiten Messe gewollt, als englischer Gruss vom Himmel niederschweben zu den Menschenkindern: immer ist dem Menschen der Mensch das Nächste, die Menschenstimme die trauteste und gefühlteste und verständlichste. Das ist allgemeine Wahrheit. Und das kam dem Meister inmitten dieser Welt, die er so reich bevölkert, jetzt zum Bewusstsein.

Da war der Scheidepunkt. Hat, was man nicht wissen kann, eine Ahnung von der Nähe des Lebensendes den edlen Geist angeweht, so musste sie jenes Gefühl wecken und sich mit ihm verschmelzen. War er nicht einsam in der lauten Menschenwelt, wie einsam in der Welt seiner Instrumentenstimmen und Gesichte? Und wie verlangte sein offen, liebefähig, von Grund aus arglos Gemüth nach der trauten Gemeinschaft der Menschen! wie zieht dieser Sinn der Brüderlichkeit, der Liebe für die Menschen durch sein ganzes Leben, durch seine Werke, seine Briefe! wie wirkt er als Grundbedürfniss des Vertrauens und der Treue selbst durch seine argwöhnischen Aufwallungen und Ungerechtigkeiten hindurch zur Versöhnung!

Hier musste der äusserliche Vorsatz, der Symphonie durch einen Schlusschor eine neue Gestaltung zu geben, zum innern Bedürfniss werden. Was allgemeine Wahrheit, was besondres Erlebniss Beethovens, ward jetzt Idee der neunten Symphonie.

Der erste Satz hat in sich keine Befriedigung geboten; aber er hat auch keine in Aussicht gestellt, wie etwa der der C moll-Symphonie. Der C moll-Satz konnte begreiflich nicht die siegerische Entscheidung bringen, aber er führt die Kräfte zusammen und vorwärts, die den Sieg verbürgen. Der erste Satz der neunten Symphonie schwillt zu titanischer Kraft an, aber sein Herz ist voll Trauer.

Noch einmal trifft der Schlag des lebenweckenden Zauberstabes mit Macht, —



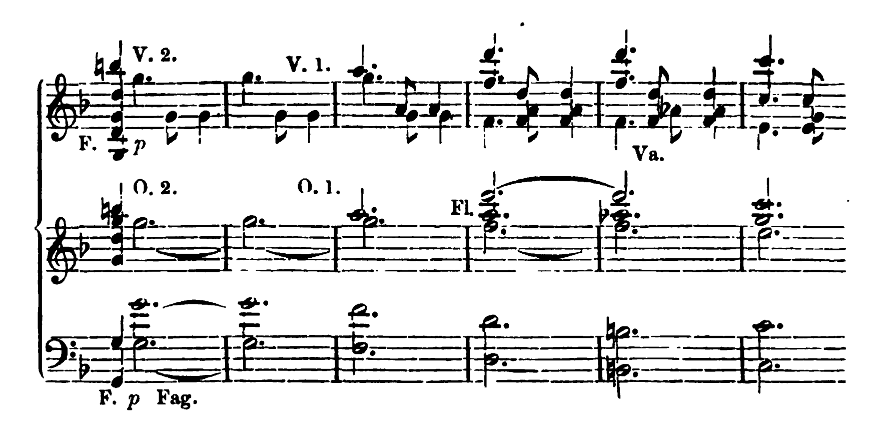
und sobald beginnen die Tongeister, dem Wink ihres Meisters gehorsam, den luftigen heimlichen Reigen. Die zweite Violon ist voran, die Bratsche folgt,



dann das Violoncell, dann die erste Violin, dann der Bass, alles leis' und heimlich, alles in rastloser gleichtrittiger Hast (nur dass die ersten Takttöne durch einzelne Bläser im Einklang mit den stimmführenden Instrumenten geschärft werden, z. B. oben die Violin durch die Oboe, dann sie und die Bratsche durch Oboe und Klarinette), alles in athemraubender Endlosigkeit. Nicht die Melodie, nicht diese oder jene Stimme — denn sie schweben, wie schon der Anfang andeutet, in verwirrender Unterschiedlosigkeit des Rhythmus durch einander — sind hier geltend; die Bedeutung liegt in der Unerschöpflichkeit des Lebens und der geisterhaften unablässigen Regsamkeit; geisterhaften, denn menschlichem Regen wär' solche Gleichmässigkeit hastiger, unbemessner Bewegung nicht gemäss. Diese Reigenwirbel steigern sich aus dem heimlichen Be-

*) Die Pauke spielt, wie in der achten Symphonie, auf F—f

ginn zu wildem lautschreiendem Uebermuthe (S. 47 der Part.), in den die schiefgestellte Pauke verwegen hineinschlägt, wie es gehn will; die Gestalten, ohne von ihrer Regsamkeit abzulassen, schwinden nach dem lärmenden Triumph ihres Gaukeltanzes verblassend



hin, es scheint flüchtig ein zweifelnd Bedenken überhinzuwehn; — da stellt sich in Kraft und mit merkenswerther Aenderung (A)



(der erste Takt ist aus dem zweiten des vorletzten Beispiels hervorgegangen, — er ist zu merken) der Satz wird fest, und behauptet sich unter dem trotzigen Pochen aller Saiten (B) durch alle Oktaven — sechszehnmal schlagen sie vor dem Schlussschlage, — und jenes heimliche Bedenken bleibt doch nicht aus.

Jetzt endlich (Schluss des ersten Theils, der wiederholt wird) stockt und stockt abermals der Schwindeltanz, — um sich zum Eintritt des zweiten Theils noch schwindelnder zu wiederholen: zu dieser Modulation

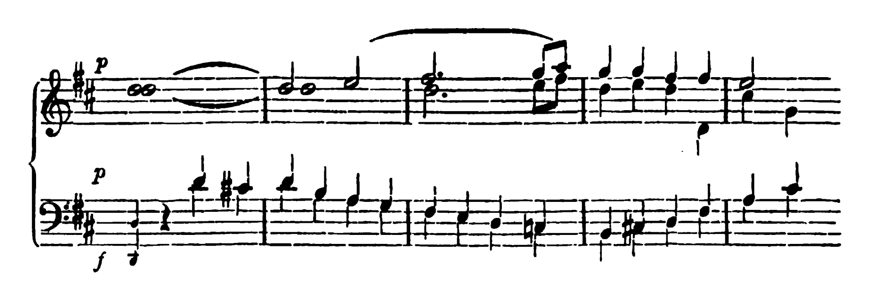


lösen sich Takt auf Takt die Chöre der Saiten und Bläser mit dem Schlagmotiv ab, und nun schwindet wieder leise der Hauptsatz in

gesteigerter Hast (aus viertaktigen Rhythmen sind dreitaktige geworden) vorüber.

Es ist endloses, athemraubendes Schwindeleben, heimlichkeitvoll, die Grundgleichheit von Geistesblitzen durchzuckt, ein Leben, unerschöpflich — und unbefriedigt; es hat kein Ziel in sich und weiset auf keines ausser sich; das aufgeregteste Spiel dieser Gaukelwesen, die sich in den Instrumenten geborgen ducken und elfengleich daraus hervorblitzen und hervorlachen, es befriedigt nicht das letzte Verlangen der Seele, das Verlangen des Menschen nach Menschen.

Da drängt sich alles zweimal viertrittig (aus ³/₄ werden ⁴/₄) eiligst hinweg und ein neues Lebensbild ist zauberschnell erstanden, eine neue Welt des Daseins, ganz ungeahnt aus allem Vorhergegangenen, öffnet sich und winkt zutraulich den Schwindelwirren in ihren friedlichen Kreis. Traulich, wie Erinnerung aus der Jugend, balsamisch wie der reine Odem der Fluren und Wälder, einfältig im Reize ländlicher Unschuld spricht diese Weise dich an,



von verschmolzenen Oboen und Klarinetten und den Fagotten in Behaglichkeit zu wohlthuendem, ruhigem Genügen ausgeführt; ein Anklang von Feier, von ländlicher Andacht in der Abendruhe nach wackerm Tagewerk weht im zweiten Theile. Mit liebendem Verweilen wird das Bild ausgemalt, weit, so weit Gemüth und Kunst dem Meister gewähren. Alles muss herbei, sich am friedlichen Dasein zu laben! Die Hörner mit ihrem sanften Fernhall, von der feinen Violin hoch oben begleitet (vorher waren es in der Tiefe die Fagotte), lassen das Lied von Neuem ertönen, ihnen folgen die Fagotte mit der begleitenden spitzen Oboe; Alle müssen heran, zuletzt auch die Posaunen (die dem riesigen ersten Satze versagt geblieben) mit ihrem zehnfachen Hornesschall, — denn so wirken sie hier. Es ist ewig dasselbe Bild, das dich anlächelt mit demselben Lächeln, und ewig Gestalt und Farben zu wechseln scheint. Es ist Zauberwesen.

Ist hier Genügen in diesem zweiten Satze? — schon desswegen nicht, weil aller Seelenzusammenhang mit dem Vorherigen und mit dem ersten Satze, trotz der Anknüpfnng des dritten Melodietaktes mit dem S. 392 gewiesenen, durchaus fehlt. Und so hat es Beethoven empfunden. Das Bild schwindet, jener Reigen sucht wieder zu beginnen und schwindet, das Lied schwebt noch einen Augenblick lang heran, ein Wink! und alles ist verstoben. —

Nun ist es entschieden. Diese Welt der Instrumente, so reichbelebt, so tausendgestaltig, so geistberauschend, die Phantasie so weit hinübertragend über die Schranken des Menschlichen, wie sonst keine Kunst vermag, sie kann für sich nicht volles Genügen gewähren. Er, der sie für den bewussten Geist erschlossen, dem sie mit überschwenglichen Gaben sich dienstfertig und dankbar erwiesen, er ist jetzt an ihrer Grenze angelangt, er wird von ihr scheiden, weil in ihr sein letztes Verlangen nicht Befriedigung finden kann. Das ist nicht Vermuthung oder Folgerung aus irgend welchen Voraussetzungen. — Er selber wird es mit Worten, die er selber ausspricht, bezeugen. Dies einstweilen für wahr angenommen, begreift sich nun vollkommen der Ideengang des Werkes, wie wir ihn zu fassen gesucht, begreift sich der Sinn jedes einzelnen Satzes, begreift sich die Zusammenhanglosigkeit und Beziehungslosigkeit der Sätze untereinander. Wir wollen nur gleich zusetzen, dass, was von den ersten Sätzen in dieser Hinsicht gesagt ist, auch von dem nun folgenden Adagio gilt.

Zusammenhang und Beziehung fehlen diesen Sätzen nicht; sie sind nur nicht in ihnen selber zu entdecken gewesen; sie enthüllen sich erst nach dem dritten Satze.

Dieser dritte Satz, B dur, Adagio molto e cantabile überschrieben, ist das Scheidewort. In Liebe getaucht und grosssinnig und voll unausschöpflicher Wehmuth, wie selbst ein grosser und starker Karakter von diesem Leben voll unendlicher Erinnerungen scheidet.

Zwei Chöre, der Bläser und der Saiten, lösen einander, ihre Trauerweisen mischend, ab. Und zwei Gedanken, die Gegenwart mit dem Abschiedswort und die Vergangenheit mit ihren Erinnerungen und diesem Lächeln unter Thränen, folgen einander und wechseln, nach aussen klar geschieden, wie dem verklärten Blicke Beethovens ziemend war, und innen Eins, zwei Seiten desselben Antlitzes.

Die Bläser leiten mit weichen Klage-Accenten ein, von den

tiefern Saiten bald unterstützt, dann beginnen die Saiten, ohne Kontrabass, das zart in Wehmuth und Andacht getauchte Abschiedslied, Bläser (Klarinetten, Fagotte, Hörner)



hallen den Schluss nach; so zieht die erste Strophe, so die zweite vorüber, so, immer in feierlicher Gemessenheit bei tiefster Herzensbewegung, die dritte und vierte. Hier wiederholen die Bläser den Schluss, aber dann — die überquellend seelenvolle Klarinett' ist Chorführerin — die ganze Schlussstrophe, die sich hoch, als könnt' es die Brust nicht fassen, hebt.

Hier treten die Saiten, nun erst mit den dumpffüllenden Kontrabässen, zu, in Würfen, wie Harfenklang des Vor- oder Nachspiels; die Modulation schwindet mit erlöschendem Klang von f-a-c-es auf fis-a-d hinüber, das als D dur gelten soll, und hier setzt die zweite Weise ein,



Zug für Zug von der ersten verschieden, doch in der Stimmung ihr verwandt. Kein willkürlicher Ausdruck war es, wenn oben dieser Weise „Erinnerungen“ zugeschrieben wurden; in der Melodie wie im Basse fühlt sich (gerade wie Th. I. S. 137 bei der Cis moll-Sonate vom Trio bemerkt wurde) etwas wie Nachklang aus friedlichschönen Stunden durch, hier aber von Wehmuth überschleiert durch

den schattigern Klang der Bratsche mit der zweiten Violin bei der Melodie, durch den weilendstockenden Gang des Basses, durch das still auf A brütende Violoncell (es hat oben nicht mitgetheilt werden können), durch die einschneidenden Seufzer des ersten Fagotts, der Klarinette, nach ihnen der Oboe, dann der Flöte.

Wir können den Satz nicht weiter verfolgen. Er hat, kurz gesagt, die Variationenform herbeigezogen, um seinen Inhalt inniger und inniger uns in das Herz zu graben. Zuletzt (S. 89 u. 91 der Partitur) richtet sich hoch und in ungebrochener Kraft, sei auch der Blick von Thränen umflort, der Wille des Meisters auf. Aber das Lied schliesst in dem Sinne, den es begonnen. —

Und nun müsste nach dem wohlbegründeten Symphonie-Bau (Th. I. S. 107) der vierte Satz beginnen. Dann wäre die neunte Symphonie geschlossen und vollendet worden in der Weise der acht vorhergegangenen.

Ein ganz Anderes war tief beschlossen im Schicksal und Geiste des Meisters.

Da stand er nun an der Scheide seines symphonischen Reiches. Sein Verhältniss hatt' ihn von den Menschen geschieden, und er hatte sich dies Reich gegründet, hatte gelebt in diesem Instrumentenleben, das er mit Seinem Leben und Geist erfüllt. Dieses Leben hat er zaubergewaltig dem Eintritt der Idee erschlossen; diese Wesen, die Andern blos Werkzeuge von Holz und Metall scheinen, Er hatte sie zu unserm Ebenbilde gemacht, menschenähnlich, menschengeistig, dass man oft erwartet: nun! nun müsse der Mund sich erschliessen zum Worte, zu menschlichem Worte.

Das Alles — dennoch war es nicht Mensch, dennoch nicht seines Gleichen, dennoch nicht Befriedigung für sein liebevoll und liebebedürftig, für sein oft irrendes, oft getäuschtes, immer liebeverlangendes Herz. Menschen! Menschen bedurft' er, der traulichen Gemeinschaft, die er einst im Testament*) und stets ersehnt, des brüderlichen Arm-in-Arm. Mehr als alle Zauber jener fremden Welt wäre die traute Gemeinsamkeit, aus der das Verhängniss ihn unerbittlich ausgeschlossen.

Das bekennt er jetzt.

Wo das Finale seiner Symphonie herantreten sollte, zerreist ein wilder Aufschrei des Orchesters die Harmonie, reisst wie zertrümmernder Zauberschlag in den Frieden dieser Welt hinein. Ein

---

*) Th. I. S. 238.

mächtiges Recitativ der Bässe*) folgt in hoher Emphase, — sollen die Instrumente reden? Noch einmal schreit das empörte Orchester hinein, und die Bässe reden weiter, unverstandene Worte. Und nun fliegen, gleich Schatten vorübergehender Wolken, diesen Redenden die Traumgestalten des vergangnen Lebens vorüber: das Werde! des ersten Satzes, gegenüber der mildern Rede der Bässe, — der Gaukeltanz des Daseins, gegenüber der dringlicheren Rede, — jener gebetstille Abschied, — und nun stimmen diese Redenden, die ersten aus der Instrumentenwelt jetzt zum Wort erweckten, die Weise jenes

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium!

an, nicht im Ton der hohen Hymne, die da weiter spricht:

Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum!

sondern im Volkston. Menschen! nur Menschen! im brüderlichen Verein, dunkel und anspruchlos, Arm in Arm mit ihnen dahinzuwandeln! Das ist sein ganz Begehr jetzt, des Herrschens in menschenferner Abgeschiedenheit ist er so müde!

In den dumpfen Bässen geht diese Weise



so dunkelheimlich und zutraulich still dahin, wie langverschüttete und übertäubte Jugenderinnerungen. Es ist wie ein halbvergessen Lied, das man im Vorsichhinsummen sich wieder zusammensucht. Dann findet sich, wenn das Lied in allem Behagen mit den Wiederholungen jedes Theils in den Bässen (mit Violoncellen) vorübergezogen ist und nun von verschmolznen Violoncellen und Bratschen in höherer Oktave wiederholt wird, wie zufällig, bequem nebenherschlendernd, eine zweite Stimme dazu, auch noch eine, —



*) In der Partitur S. 96 ist bei den Kontrabässen bemerkt: „Selon le caractère d'un Recitative mais in Tempo."

es ist wahrhaft weisheitvolle Intuition eines Künstlergeistes, dem höchsten Aufschwung der Phantasie, den mächtigsten und zartesten Empfindungen diese unschuldvoll einfältige Volksweise gegenüberzustellen. Sie sagt alles! bestätigt alles, was wir zuvor zu enträthseln und zu deuten gewagt, mit der Unwidersprechlichkeit des Kinderglaubens. Die dafür keine mitklingende Saite finden in ihrer Brust, denen muss gesagt werden, was dort der erhabenste Lehrer zu seinen Jüngern sprach: „Es sei denn, dass ihr euch umkehrt und werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht in das Himmelreich kommen!" —

Nun erst wird auch der Gedanke jenes Lebensbildes ganz verständlich, das im zweiten Satz uns (S. 393) so traulich anheimelte, das glänzend und lieblich sich vor uns ausbreitete, wie dem lang' und weit umhergetriebenen Wanderer von der letzten Höhe herab ganz unerwartet die liebe Heimat im Abendsonnenschein in freundlicher Ueberraschung sich vor dem feuchten Auge hingelagert zeigt. „Das haben wir durchlebt, durchstürmt! und dahin ruft er uns!" Es ist eine wundersame Einheit in diesem Werke. Denn es ist kein gemachtes, sondern ein erlebtes.

Allmählich finden sich dann Stimmen auf Stimmen herbei, die Volksweise erblüht und wächst an zu freudigem Triumph, aus dem nach allem Jubel ein Blick zärtlicher Rührung (S. 109 der Partitur unten bei dem „poco ritenente") zurück auf das Vergangne fällt. Immer haben wir Beethoven rein-menschlich gefunden, niemals in abstrakter, gemachter Exaltation.

Zum drittenmal schmettert der Schrei des aufrührerischen Orchesters hinein.

Aber jetzt sind jene Bässe Menschenstimme, jenes Instrumentenrezitativ ist Menschenwort, Menschenrezitativ geworden.

„O Freunde, nicht diese Töne, sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere!"

ruft Beethoven aus verlangendem Herzen. Hier*) ist das entscheidende Wort; der Meister selbst hat es gefunden und gesprochen. Mäkle Niemand mit wohlfeiler Altklugheit am Ausdrucke des Gedankens! wer ihn hat fassen können und „mit Zungen geredet," wie Er in dieser Symphonie, dem gebührt, die Worte zu fassen, wie sie das tiefbewegte, einfältige Gemüth ihm fand.

---

*) S. 394.

Und nun rufen Stimmen, — Menschenstimmen rufen
„Freude! Freude!"
und Menschenstimme ist es, die den Freudenhymnus anstimmt, —

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium!
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum!

anstimmt in jener Volksweise. Denn das Tiefste und Grösste, es findet jederzeit seine letzte Weihe und Bestätigung im Herzen und Munde des Volks.

Der weitere Gang der Symphonie fordert keine eingehende Betrachtung. Die Volksweise wird zuerst von einer Solostimme (Baryton) gesungen und vom Chor, ohne Diskant, refrainartig geschlossen, dann bei

Wem der grosse Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,

von Solostimmen wiederholt und wieder vom Chor, diesmal vierstimmig, refrainartig geschlossen. Wie ganz Beethoven dem Gedanken des einfachen Volksliedes hingegeben war, bestätigt sich hier; die Worte

Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund.
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund.

werden gemüthsruhig zu derselben Weise gesungen, — und das vom einsamen Beethoven. Die folgenden Verse werden von den Solostimmen, wieder mit anschliessendem Refrain des Chors, zu derselben, aber variirten (oder figural ausgeführten Weise) gesungen, die Worte

Und der Cherub steht vor Gott!

geben aber dann dem Gesang eine feierliche Wendung, die Modulation stellt sich auf die Dominante von B dur.

Hier führt ein höchst feierlich, ja geheimnissvoll intonirter Marschrhythmus, — Variation derselben Weise, — in weiter Ausbreitung zu den Versen

Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig wie ein Held zum Siegen,

von der Heldenstimme des Tenors mit zutretendem Männerchor gesungen. Weit und prachtvoll, fugatomässig, führt das Orchester

für sich allein den Festzug bis zum Siege weiter, bis endlich (auf der sechszehnten Partiturseite) zum Sturmflug aller Saiten und den rhythmischen Rufen der Bläser der Volkschor wieder den ersten Vers in der einfachen Weise anstimmt und im bacchischen Jubelton durchführt.

Höchst weihevoll und mächtig, ein Chor erweckter Priester der Bruderliebe aller Menschen, wird vom Männerchor dann

Seid umschlungen, Millionen!

intonirt. Wenn die höhern Chorstimmen zutreten und alle Bläser, auch die Posaunen, sich in breiten Lagen darüber vernehmen lassen und die Bässe mit den andern Saiten in festlicher Durchführung ihres daktylischen Rhythmus ihren Umzug durch die Räume der grosssinnigen Harmonien halten: da ist Einem, wie bei Orgelklang und Chorgesang im weiten, noch leeren, vom Sonnenlicht durch die hohen Fenster breit durchgossenen Dome, still und festlich im Gemüth.

In dithyrambischem Aufschwunge krönt, in reicher Durchführung der ersten Weise, der Schlusschor das Ganze.

Der Schwerpunkt liegt nicht in all diesen einzelnen Momenten, nicht in den Wundern der Instrumentation und überhaupt der Erfindung, die sich erzählen liessen. Er liegt im Grundgedanken und dieser kommt bei der Ueberführung des Instrumentalen und Symphonischen in die Menschenmusik, den Gesang, zur Entscheidung. Wer sich erst dazu erzogen hat, in der Musik Gedanken zu erkennen, der wird diese Ueberführung, diese Verschmelzung der Gegensätze, — in der das Instrument zum Worte sich heranringt und die Menschenrede, das Rezitativ, sich noch nicht der instrumentalen Weise hat entwinden können, — eben so künstlerisch-genial befinden, als im Faust die Ueberführung des Schattens der Helena in neue Leibhaftigkeit, oder in jener Komödie des Aristophanes die Fahrt des Dionysos zur Unterwelt. Man sieht mit Augen die Unmöglichkeit, und doch glaubt man. Das ist der Triumph der Kunst.

Der Grundgedanke dieses Werks aber ist von dreifacher Bedeutung. Er ist zuerst ein biographischer: Beethovens Lebenswerk in all seiner Herrlichkeit und Weite — und daneben unabweisbar das nimmergestillte Verlangen des Einsamen in den Kreis der Menschengemeinschaft. Sodann ein künstlerischer: die beiden Hälften des Tonreichs werden gewogen in gerechter Wage, und werden

vereint mit gleichem Rechte für jede, so weit sie es hat und haben kann. Endlich die rein humane: das Menschliche im Gegensatze zu der Welt ausser ihm bewährt sein höchstes Anrecht am Menschen, und von da erst tritt auch das Aussermenschliche, versöhnt und verschmelzend, mit jenem, in sein gebührend Recht. Wir können weder die Natur, noch was an geistigem Leben neben oder über uns wesen mag, liebend und gerecht erfassen, als durch das Menschenthümliche hindurch.

Das war die neunte Symphonie. Sie musste die letzte sein. Denn sie war das ausgesprochene Scheidewort; was noch Symphonisches hätte nachfolgen können, würde Rückschritt zum Vorherigen geworden sein.

Beethoven selbst fehlte dieses Bewusstsein, wie begreiflich. Ein ächter deutscher Faust sann er auf neue Werke, bis er hinsank.

Er trug sich mit einer zehnten Symphonie. In einem seiner Skizzenbücher finden sich Entwürfe zum Scherzo, Seite 2, — Seite 1 ist nicht sicher lesbar, —



ferner Seite 3 zum Finale,

dann zum Trio des Scherzo;



Und



Dabei von Schindlers Hand: „Andante zur 10. Symphonie (in As)“. Ferner findet sich ein Bruchstück zu einer Ouverture über den Namen Bach



mit der Bemerkung: „diese Ouverture mit der neuen Symphonie so haben wir eine Akademie im Kärnthnerthor.“

Diese Skizzen zur zehnten Symphonie scheinen uns für den Abschluss mit der neunten mehr zu beweisen, als wäre von einer zehnten noch gar nicht die Rede gewesen.

Das war die neunte Symphonie. Wie weit sie über die Vorstellungen der damaligen und der Folgezeit hinausging, wie vereinsamt Beethoven mit ihr dahingewandelt war, das erkennt man, wenn man ihren Abstand von den gleichzeitigen und nachfolgenden Werken ermisst und die Stimmen der Zeitgenossen vernimmt. „Es ist,“ sagt die allg. mus. Ztg von 1826, „als ob die Musik auf dem Kopfe gehen sollte und nicht auf den Füssen. Der letzte Satz spielt in den unglückseligen Wohnungen derer, die vom Himmel gestürzt sind. Es ist als ob die Geister der Tiefe ein Fest des Hohnes über Alles, was Menschenfreude heisst, feierten.“ Ganz richtig aus dem Gesichtspunkte jener, die nur den altgewohnten Genüssen und Vergnüglichkeiten nachtrachten und gegen die neue Idee, die Seele des Werks, sich verschliessen.

Dies war ein Unbekannter. Aber auch Spohr hat nicht anders gesprochen. Er stellt sich in seiner Biographie denen gegenüber, welche Beethovens spätere Werke den frühern vorziehen. „Ich gehöre (sagt er) nicht dazu und gestehe frei, dass ich den letzten Arbeiten Beethovens nie habe Geschmack abgewinnen können. Ja,

schon die vielbewunderte neunte Symphonie muss ich zu diesen rechnen, deren drei erste Sätze mir, trotz einzelner Genieblitze, schlechter vorkommen, als sämmtliche der acht frühern Symphonien, deren vierter Satz mir aber so monströs und geschmacklos und in seiner Auffassung der Schillerschen Ode so trivial erscheint, dass ich immer noch nicht begreifen kann, wie ihn ein Genius wie der Beethovensche niederschreiben konnte. Ich finde darin einen neuen Beleg zu dem, was ich schon in Wien bemerkte, dass es Beethoven an ästhetischer Bildung und an Schönheitssinn fehle." Spohr hat gewiss ganz ehrlich nach seiner Ueberzeugung gesprochen. Soweit er Beethoven hat fassen können, hat er ihn (Th. I. S. 243) geliebt; sein Album eröffnet er mit einem Kanon von Beethoven und bemerkt; „der werthvollste Beitrag ist mir der von Beethoven" *). Allein ihm, der im Grunde stets derselbe geblieben ist, musste der Fortschritt Beethovens, — ihm, der höchstens in seiner historischen Symphonie mit äusserlichen Merkmalen der Objekte gespielt hat, musste der Eintritt der Idee in die reine Musik und vollends ihre höchste Offenbarung in der neunten Symphonie unbegreiflich bleiben. Er konnte nicht anders urtheilen.

Noch entschiedener in der Ansicht, wenn auch nicht mit so schneidenden Ausdrücken des Tadels, giebt **Mendelssohn** sein Urtheil ab. Vor Allem leugnet er**) geradezu, „**dass es neue Bahnen gebe** . . . . Niemals hat irgend ein Künstler in der That eine neue Bahn betreten. Im besten Falle machte er's **ein Unmerkliches besser** als seine nächsten Vorgänger . . . . Empfinden wir als **Künstler** in der That einen absolut **höhern** Genuss bei der neunten, als bei den meisten seiner andern Symphonien? Was mich betrifft, so sage ich offen, nein! . . . ." Sobald man, wie hier Mendelssohn, nur dem Genuss, dem Feste, das Kunstwerke gewähren, dem Glücklichsein dabei Rechnung trägt, fliesst allerdings die gestaltenreiche Welt in einen unterschiedlosen Brei zusammen,

*) Der Kanon zu dem Texte „Kurz ist der Schmerz", den Spohr facsimilirt mittheilt, trägt die Unterschrift: „Möchten sie doch lieber Spohr überall wo sie wahre Kunst und wahre Künstler finden, gerne meiner gedenken, ihres Freundes Ludwig van Beethoven, Wien am 3. März 1815." Für den Musikdirektor Naue aus Halle hat er einen andern Kanon zu demselben Texte komponirt, den der Verf. im Original gesehen hat. Am Ende des Blattes steht: „Für Herrn Naue zum Andenken an L. v. Beethoven. Wien am 23. Novbr. 1813." Der Kanon mit der Unterschrift findet sich in der neuen Zeitschrift für Musik. Jedermann bewarb sich um ein Erinnerungsblatt von Beethoven.

**) Fliegende Blätter für Musik, S. 286.

über dessen einzelne Portionen zu reden nicht weiter lohnt, in dem „neue Bahnen“ nicht zu entdecken oder zu bezeichnen sind. Wollte man aber die neuen Bahnen oder die neue Gestalt der neunten Symphonie auch nur auf die äussere Form, abgesehen vom Inhalt, beziehen, so wäre doch schon die neue Form dieser Symphonie nicht zu übersehn. Es früge sich nur, ob diese Form einen Werth hat. Dies haben Mendelssohn und Berlioz thatsächlich bekräftigt, jener durch seinen „Lobgesang“, dieser durch seine Symphoniekantaten. Der Unterschied ist nur, abgesehen vom musikalischen Gehalte, der: dass Beethovens Schöpfung einer Idee, einer innern Nothwendigkeit im Leben des Künstlers und der Kunst entspringt, die andern Werke sich aber nur ganz willkürlich und äusserlich jener Form als einer neuen und vielumfassenden bemächtigen.

Hierin zeigt sich der Unterschied des Genius vom Talente.

Abschied vom Klavier.

Neigt ein reiches Leben sich zu Ende, so giebt es keine erhebendere Betrachtung, als die, welche in dem Ende Vollendung der Lebensaufgabe erkennt. Nicht das nackte, leere Dasein, sondern das Hinausleben dessen, was in uns gelegt war, in rüstiger That, ist uns allen Trost und Preis des Lebens, und das begreift sich am besten im Anschaun bevorzugter Menschen, deren Beruf und Lebensaufgabe bedeutend genug ausgeprägt ist, um klar erkannt und sicher ermessen zu werden. Eines solchen Mannes Vollendung beklagen mit dem Bedauern, was er möglicherweise noch hätte leisten und spenden können, scheint klein und schwächlich, denn es beruht auf einem Verkennen dessen, was im Scheidenden Kern und Preis des Lebens war.

In solchem Sinne haben wir auf die letzte Symphonie nicht mit egoistischem Bedauern, in ihr schon die letzte empfangen zu haben, sondern mit freudiger Erhebung geblickt. In gleichem Sinne schauen wir auf die Werke, die nach Inhalt, Stimmung oder Zeit die letzten des Vollendeten sind.

Das erste der hier zusammenzustellenden Werke, schon im Frühling 1823*) geschrieben, heisst

33 Veränderungen über einen Walzer

für das Pianoforte, 120. Werk

und ist bei dem Komponisten des Walzers, dem angesehenen Verleger Diabelli erschienen.

Dieses Werk hat seine eigne kleine Geschichte. Der ehrliche Bourgeois-Walzer im braunen Frack mit bauschigen Schössen, mit seinem breitlächelnden Gesicht voll altbackner Verschmitztheit, der seinen altklugen Spruch selbstgefällig immer von Neuem wiederbringt, war nun einmal zu hohen Ehren erkoren. Eine ganze Schaar von Tonsetzern (irren wir nicht, so waren es ihrer funfzig Pianisten) hatten sich um ihn und Diabelli's Tafel versammelt, und jeder hatte Eine Variation beigesteuert. Es war gutes, duftiges Heu. Dem glücklichen Walzervater und Verleger wuchs der Muth; er machte sich an Beethoven und bat ihn um sechs bis sieben Variationen für 80 Dukaten. Beethoven besah sich den Walzer und ging lachend darauf ein. Was war damit zu machen? — jene Priamiden hatten funfzigmal darauf geantwortet, alle in Glacéhandschuhen. Nun hatte Beethoven das Ding in Händen, — es war eigentlich wegen seiner Breitschweifigkeit und Wichtigthuerei nicht allzugut für Variationen geeignet, — er drehte und wendete es, dass bald diese, bald jene Seite hervortrat. So wurden aus den 7 Variationen 10, dann 20, dann 25, zuletzt 33, eins der gehaltvollsten und geistreichsten Klavierwerke, noch bis auf diesen Tag nur Wenigen bekannt, aber den Besten. Hans von Bülow hat es im Winter 1857/8 zum erstenmal öffentlich in Berlin aus dem Gedächtniss gespielt und für die geistvolle Darstellung gerechte Bewunderung geerntet, wie sich denn dieser berühmte Pianist durch den sinnvollen Vortrag Beethovenscher Werke um Berlin und auswärtige Kunstfreunde ein stets wachsendes Verdienst erworben hat. Leider erfreut sich Berlin seines Spieles jetzt nur selten.

Schon früher hatte Beethoven 32 Variationen über einen Satz von acht Takten (Th. I. S. 81) geschrieben; es war eine Studie, wie sich das Klavier munter benutzen lasse. Jetzt gab Beethoven eine

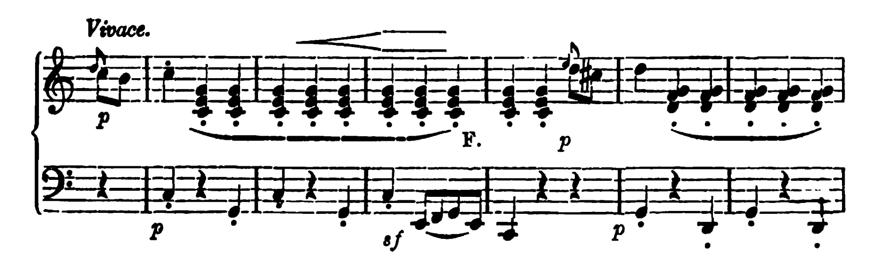
*) Kurz vor der Hauptarbeit an der neunten Symphonie. Während der Komposition an den Variationen war er in sehr heiterer Stimmung gewesen. „Urplötzlich war aller Humor verschwunden,“ sagt Schindler, „der ihn biegsam und in jeder Hinsicht zugänglich gemacht hatte. Alle Besuche wurden abgewiesen, selbst meine.“



andre Studie; er zeigte, was sich von Seinem Standpunkt' aus mit einem Variationenthema anfangen lasse, — und wir wissen, dass die Variation die ihm eigenthümliche, stets geliebte, stets am fleissigsten von ihm angebaute Form war: in ihr schritt dieser Gedanke, den er innig und unabänderlich umfasst hatte, fort. Bach hatte einst*) eine Reihe von Fugen gegeben über ein und dasselbe Thema, um zu zeigen, was sich aus einem Thema machen liesse. So that jetzt Beethoven mit der Variation. Beide Meister konnten begreiflich nicht an Erschöpfung der Aufgabe denken; die ist unmöglich, man kann Alles aus Allem machen. Beide gaben in grossen Zügen das Bedeutendste mit dem Unvorherzusehenden; sie setzten, jeder in seinem Gebiete, Säulen des Herkules; die Meilensteine und Wegeruthen waren nicht ihre Sache.

Beethovens Werk ist also nicht ein Werk der Begeisterung, der Eingebung, so wenig wie Bach's; es ist nicht einer treibenden Idee entsprossen, nicht das Hinausleben dieser Idee. Aber es ist das Werk eines Künstlers, eines Mannes, der überall, wohin sein Auge blickt, Leben schaut und Leben weckt. Und in dieser Eigenschaft ist es karakterisirend nicht blos für Beethoven, sondern überhaupt für das Wesen und Geschäft des Künstlers. Es darf nirgends unbeobachtet bleiben, wo Beethoven begriffen werden will, und ist für Künstler und Kunstjünger, wenn sie es richtig anfassen, eine unschätzbare Lehre. Dass es daneben dem Kunstfreund' eine Reihe zum grössten Theil entzückender, nie gesehener Bilder schenkt, verbürgt der Name des Bildners.

Beethoven also schaut diesen Diabelli-Walzer an, der so



ansetzt. Er bemerkt, dass die Oberstimmen ruhen, der Bass schreitet, der Satz im Auftakt anhebt. Diese triviale Wahrnehmung überträgt er (Var. 1) in seine Sprache. Also der Bass schreitet — er muss kräftig und stolz einherschreiten, das gebührt ihm. Der Auftakt

*) In der „Kunst der Fuge“.

muss hineinschlagen in den nächsten Takt, dazu muss der Rhythmus aus seiner Gleichgültigkeit hervor: die stillliegenden Oberstimmen mögen sich noch zurückhalten, aber dann mögen sie vor- und empordringen. Und so wird aus dem ledernen Bourgeois ein Mann, aus dem schlendrigen Walzer ein stolzer, frei und kühnschreitender Marsch



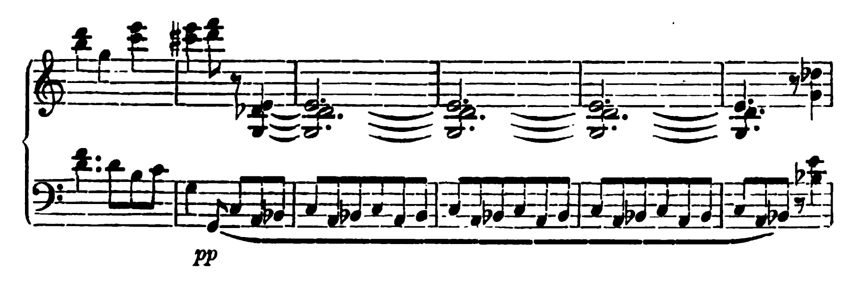
Alles hat Mark, hat Straffheit in den Sehnen, bald erwacht auch die Melodie und regt mächtig und muthvoll die Glieder und hebt sich fest empor über dem beharrlich nach unten rückenden Basse. Wenig so treffende Karakterbilder vermag unsere Literatur aufzuweisen.

Nun steigt (Var. 2) das Gegenbild auf. War das erste fest und hart gezeichnet, wie scharfkantige Felsen, so weben jetzt Stimmen und Harmonien, einem aus Licht und Dunkel gewobenen Nebel vergleichbar, ein schwankend Bild, dessen Umrisse man nur errathen kann, nicht erfassen. Jetzt erst wird dem Tongewoge Melodie und Seele verliehen. Wieder ist es der Auftakt, der nun (Var. 3) gefällig ausgebreitet wird, und das c-g des Basses, die Anlass zum Tonbilde geben,



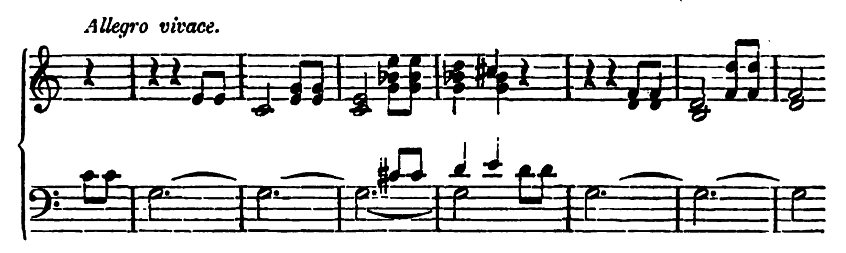
das sich allerdings hier über dem Urbild' erhebt, wie die zartduftende Blüte sich aus der faserigen und fadenscheinigen Wurzel des Stengels. Mit liebender Sorgfalt wird jedes der Tonbilder ausgemalt und es enthüllt sich dabei ganz ungesucht ein seltner und

seltsamer Reichthum von Vorstellungen und Wendungen, davon das deutende Wort so wenig volle Rechenschaft giebt, wie die trockne Aehre, bärge sie auch das sättigende Korn, Anschauung giebt von den grünen Wogen des lebendigen Feldes. Dazwischen tauchen seltsam fremde Bilder auf, — so hier im zweiten Theile, der den Inhalt des ersten fortsetzt,



das surrende Getön bei pp, in dem der Gehörnerv zu ersterben oder auf etwas Entferntes gespannt scheint, — dass man die Anregung eher anderswo, als im abstrakten Motiv (c a b) suchen möchte.

Wir dürfen nicht vollständig sein, mögen auch nur andeuten, Niemandem die Lust eignen Erkennens ungebührlich verkümmern. So weisen wir nur flüchtig auf Var. 5 hin, die aus dem Bassmotiv ein Bild hastigen und wieder stutzigen Herantretens gewinnt,



das drängender und heftig wird und wieder zurückweicht. Jedes Bild, so gleich die schwunghafte Var. 6, gewinnt wahrhaft dramatische Haltung, manches, wie Var. 8, die so matt einherschleicht und Takt 5 so trüb in D moll fällt, überrascht das Herz, jedes führt in fremde niegeahnte Regionen des Ton- und Seelenlebens. Dann wieder (Var. 10) wird der funfzigjährige Meister zum muthwilligen Jüngling, vergisst seine Jahrzehnte, sein Leid, seine Sorgen und fährt leichtgesinnt dahin, und trommelt die Genossen seiner Lust herbei.

Wir brechen ab; selbst diese mystische Var. 20 soll uns nicht locken, auch Var. 22 nicht, in der das Bassmotiv sich in Mozarts

„Notte e giorno faticar“ verwandelt. Was liesse sich aus den leisen Gängen der Fughette (Var. 24)



herauslauschen! mehr als aus der Doppelfuge Var. 32; wie verlockte das zärtlich-stolze Siziliano (Var. 31), wenn man nur irgendwo zu enden wüsste! Aber da folgt eine eigenthümlichste, reizvollste, launenhafteste, tiefsinnige, tiefgefühlte Gestaltung der andern! der üppig reiche Blütenkranz, den der Dichter sich hier um das Haupt geschlungen, bezeugt seine allfertige, allbelebende Meisterschaft vollwichtiger, als manches seiner idealen Werke in seinem fester geschlossenen Kreise vermocht hat.

So viel kann man aus geringem Stoffe gestalten, wenn man gestalten kann. —

Es war das letzte Variationenwerk; von der Form selber hat er nimmer scheiden mögen.

Noch früher, als die Variationen, in der Zeit der Messenkomposition, wurden die drei letzten Sonaten gesetzt.

Nicht bloss die Gleichzeitigkeit der Entstehung und die Folge der Herausgabe ist es, was diese Sonaten verbindet, sondern eine gewisse Einheit der Grundstimmung und Grundrichtung. Noch steht der Meister in Kraft da, noch hat er Grosses zu vollenden und mancherlei zu durchleben. Dem allen ungeachtet klingt durch alle diese Sonaten das Wort

Scheiden!

herdurch, ganz gewiss dem Komponisten selbst — wenn nicht die tiefwühlende Arbeit an der Messe ihm, wie wohl geschieht, Bilder des Sterbens vorgespiegelt hat — unbewusst, und unbeschadet der Mannigfaltigkeit des Inhalts, der sich in den drei Werken näher kundgiebt.

Wer übrigens diesen Grundton der drei Sonaten vernommen hat, wird gestimmt sein, ähnliche Ahnungen, die wir (S 391) bei der neunten Symphonie mitwirkend vermutheten, nicht als ganz willkürliche Voraussetzungen anzusehn. Man muss ein so tiefes und reiches Leben im Zusammenhang der innersten, meist nicht apodiktisch nachweisbaren Vorgänge, mit den nach aussen tretenden Thatsachen auffassen.

Das erste dieser Werke, 1820, gleichzeitig mit dem Credo der Messe geschaffen,

Sonate für Piano, Op. 109,

deutet keinen Bezug auf Beethovens Person an.

Der erste Satz spielt so lieblich und sanft, so harmlos, fast gaukelnd,



eine zarte, schöne Seele bewegt sich vor uns. Doch das Leben ist nicht immer so harmlos, als es scheint, es trägt oft unheimliche, schnell emporschiessende Keime in der Brust; ein schmerzlicher Einschnitt (das Adagio espressivo) wie ein Stich im Innern durchzuckt jäh (schon nach 11 Takten des Allegro) das sanfte Wesen, an dem wir uns eben erfreut, —



das sich in seiner Lieblichkeit aus den Windungen des Leids lächelnd wieder hinwendet zum harmlosen Dasein. Weiter spinnt sich das hin, aber nun beunruhigter, andringender in der Bewegung, ja zuletzt überspannt; oft ist es, als verriethe ein grosser, hohler Blick das innere Leiden, das sich gern verbürge, uns nicht zu kränken. Wieder trifft das jähe Weh — und wieder, sanfter, schüchterner will tiefe, liebenswürdigste Seelengüte alle Angst hinweglächeln. Es gelingt kaum; das heiter begonnene Spiel sinkt andachtvoll aber zögernd in eine choralmässige Akkordfolge, —



der schwindenden Hoffnung schleicht Ergebung nach, — spielt dann sich weiter aus auf dem still und tief ruhenden Grundton (Orgelpunkt) und ein leis' aber festgegriffener Schlussakkord



hallt (es ist für ihn allein „Ped." vorgeschrieben) lang und weit aus.

Auch Beethoven hatte einst (Th. I.S, 240) dem Tod' entgegen zu seh'n geglaubt und aus tiefster Brust geseufzt: „Komm, wann du willst! ich gehe Dir muthig entgegen."

Der erste Blick auf diesen ganzen Satz findet ein Räthsel, diesen wiederholten jähen Wechsel zweier ganz verschiedner Gedanken. Tiefer eindringende Verständniss findet gerade im Gegensatze beider die tiefe Einheit auf und löset das Räthsel; es ist der Kampf heitern lieblichen Daseins gegen den zerstörenden Eingriff. Das Leben, es kann und es will den Gedanken der Zerstörung nicht fassen, es will sich festhalten, es will sich heiter fortführen, es birgt unter Lächeln den Schmerz, dessen Zahn heimlich innen fortnagt und das Lächeln Lügen straft und die Maske der Heiterkeit, die letzte Zufluchtsstätte, zerreisst. Das Glück ist entflohn, der Schmerz bleibt, und Ergebung — ist das letzte Wort:

Nicht das letzte.

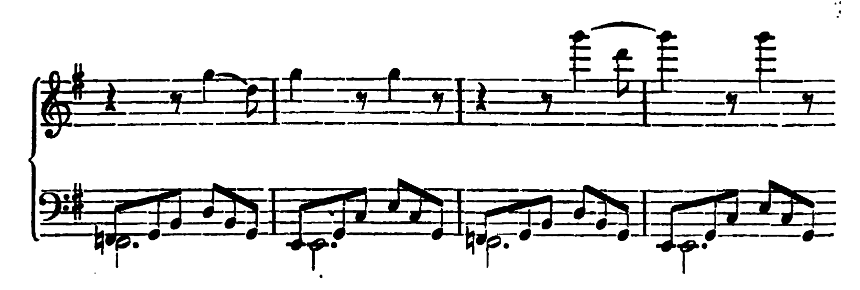
Ein ganz neuer, weithinflatternder E moll-Satz, Prestissimo



schliesst sich voll ängstlicher Hast an, dazwischen wie tiefernsttönender, halbunverstandener Zuspruch, der liturgischen Anklang hat, von andern Stimmen



wiederholt. Das treibt wie sinnverwirrend, in geflügelter, unverstandner Rede schier endlos, athemraubend fort, dazwischen Accente



in ängstlich übertriebener Höhe, leise, unterbrochen, wie „helft, o helft . . . . mir!" — dann angstvoll Laufen, und wieder kirchengesangliche Anklänge. Es ist eine Scene aus dem Sterbezimmer — oder ein Traum daher.

Vielleicht, — wir können kein Wort des Zeugnisses für uns aufbringen, wer könnte und wollte auch alles beweisen? — vielleicht schilt man, was wir angedeutet, unsern eignen Traum. Es sei darum. Aber dem Kunstwerk gegenüber sind wir alle, Wollende oder Nichtwollende, Traumdeuter. Der wache Verstand ist es nicht, der das Kunstwerk geschaffen; so ist er es auch nicht, der das Räthsel löst, wie der Geist seine Idee in diesen sinnlichen Stoff eingesenkt hat und aus ihm sich offenbart. Das ist das ewige Räthsel, wie Geist und Stoff, Gott und Welt Eins sind. In jedem Kunstwerke wiederspiegelt sich das Wunder dieser Einheit; jedes an sich ist ein Räthsel, an dem sich unser Sinn, unser Mitgefühl, unsre Phantasie, unsre Psychologie zu betheiligen selig sind. Wer mehr verlangt, fodert die Klarheit der Wissenschaft, eine Foderung, auf die kein Kunstwerk und keine Kunstbetrachtung sich einzulassen hat.

Allerdings kann darum (Th. I. S. 279) niemand den Künstler besser verstehn, als der Künstler.

Und wie, wenn wir doch ein Zeugniss fänden? — Ueber die Sonate, wie wir schon gesagt, nicht. Aber ein Zeugniss Beethovens

selber über sein Quatuor Op. 132. Man wird bald sehn, wie nahe das hier einschlägt.

Der zweite Satz nach diesem seltsamen ersten ist eine von jenen, heiliger Andacht vollen, Melodieen, wo die Seele still und tief in sich versunken staunt, auf das Vorübergeflossene zurücksinnt, — nicht sinnt, sondern die Bilder der Vergangenheit, im krystallhellen Strome dahinziehend, noch einmal schaut. Mancher Nachgedanke und mancher halbverlorene Seufzer folgt ihnen.

Soweit hat der Dichter Beethoven geschrieben. Der Musiker Beethoven hat Variationen folgen lassen. Sie sind sehr schön.

Das zweite Werk ist die

Sonate pour le Pianoforte, Op. 110,

aus As dur*). Sie hat zu ihrem ersten Satze ein wie ein Adagio oder Andante redendes Allegro, näher als Moderato cantabile molto espressivo bezeichnet, und für den Vortrag noch mit dem Zusatz „Avec Amabilita," vielleicht Stich-, vielleicht Schreibfehler, was kommt darauf an? Es ist in ossianischem Sinne der Abschied vom trauten Saitenspiel. Noch einmal irrt die müde Hand über die Saiten der Harfe (dieser Gang ist höchst auffallend, nämlich gegen Beethovens Art sehr früh, schon mit Takt 12 eintretend und gar nicht aus dem Vorhergehenden motivirt), und sanfte Melodien hauchen zart hinein; es ist etwas von wehmüthiger Rückerinnerung und nervöser Ueberspannung in ihnen. Der ganze erste Satz ist Ein Erguss in diesem Sinne.

Wild folgt in hastiger Kürze der zweite Satz, unerwartet ein wüstes Volkslied („ich bin lüderlich, du bist lüderlich," vergl. S. 23) in seine Hast hineinreissend. Hat selbst den reinen Sänger einmal eine Unzufriedenheit mit dem geführten Leben, ein Hohn über das Narrenspiel, das sie Leben nennen, überschlichen? — Harfenklang, wieder ganz unmotivirt, wie im ersten Satze, füllt den Schlussakkord.

Einleitung und Rezitativ führen dann, — alles gestaltet sich hier persönlich, individuell, — zu einem „Arioso dolente" benannten Klagegesang, so zartgefühlt oder zartgestaltet, wie nur Er gekonnt. Ihm schliesst eine still dahinwandelnde Fuge an, — wie das Leben gleich verfliesst, so hoch auch seine Wellen oft sich gehoben, — steigert sich und sinkt zurück in das noch sprechender wieder-

*) Ueberschrift des Original-Ms.: „am 25. Decbr. 1821".

kehrende Arioso*). Sein Verklingen führt die Fuge zurück, jetzt in der Verkehrung, — hier wie dort, hin wie her das stille Leben, das in sich selber, wie es sich auch wende (alle Formen der Fuge: Vergrösserung, Verkleinerung, doppelte Verkleinerung, Verkehrung, Engführung treten herbei), nicht mehr Befriedigung findet.

Das ist der dritte — oder dritte und vierte Satz. Auch der letzte Schluss, in die höchste Höhe sublimirt zur rauschenden Tiefe, (erhebt sich der Geist über das Leben?) erklingt in Harfenart.

Die dritte

Sonate pour le Pianoforte, Op. 111,

in C moll**), tritt mit einer gewaltig alles zusammenfassenden Einleitung auf und rollt im ersten Satze, Fugato, ein mächtig durchkämpftes Leben im Bilde der Rückerinnerung vor uns auf. Der zweite Satz (die Sonate hat nur zwei) bringt als Thema eine „Arietta", einen sanften volksmässigen Gesang, dessen seltsam auseinander gelegte Stimmen, dessen tief hinabwandelnder Bass, dessen Wendung (im zweiten Theile, der erste war C dur, die Taktart $^9/_{16}$ Takt) nach A moll mit den hindurchklingenden Schlägen auf e . . . e . . ., dessen ganze Führung an jene Liederweisen letzten Geleits erinnert, Wehmuth und Trost in einander verschmelzend. Variationen führen die Anregungen der Arietta, ganz in deren sanfter anmuthvoller Weise beharrend, weiter, — wer kann alles sagen und wer vermöchte alles zu beweisen? „Ich habe da viel hineingeheimnisst!" hat einmal Goethe bei solchem Anlass gesprochen.

Eine eigenthümliche Erörterung hat sich noch an diese Sonate geknüpft, die wir schon aus Hochachtung für den Urheber, den einsichtigen Schindler, nicht bei Seite lassen dürfen.

Schindler erzählt in Bezug auf die Sonate in der neuen Ausgabe seiner Biographie: „. . . . erlaubte ich mir . . . . den gegenübersitzenden Meister zu fragen, wesshalb er denn nicht einen dem Karakter des ersten Satzes entsprechenden dritten geschrieben? Gelassen erwiderte Beethoven, es habe ihm zu einem dritten Satz an Zeit gefehlt, darum habe der zweite diese Ausdehnung erhalten müssen. . . . . Ich vermochte (fährt Schindler fort) und vermag noch

*) In der Handschrift finden sich folgende Bemerkungen zur Fuge:
Da wo das G moll eintritt: „Ermattet klagend".
Wo das Thema in der Gegenbewegung anfängt: „Nach und nach wieder auflebend".

**) Ueberschrift des Original-Ms.: „am 13. Januar 1822".

immer nicht einzusehn, wie die beiden hinsichtlich des Karakteristischen einander schroff gegenüberstehenden Sätze ein in sich abgeschlossenes, einheitvolles Ganzes darstellen sollen, denn dort der Ausdruck fast ungestümer Leidenschaft mit nur kurzen Unterbrechungen von einigen lieblich erklingenden Melodien, daneben aber ein fast durchweg düster gehaltenes Tongemälde, das in der gesammten Litteratur unsers Meisters bis dahin nicht seines Gleichen findet. Es wollte und will noch immer scheinen, der Tondichter habe sich in diesem Satze in Bezug auf Mannigfaltigkeit im Formellen und Anwendung eines Uebermaasses von Wissenschaftlichkeit über einen so einfachen Stoff als die „Arietta" (das Thema zu den Variationen) selbst überboten."

Lassen wir einstweilen Beethovens Aeusserung ganz bei Seite, um das Werk vor allem formell zu betrachten, so ist uns nicht klar, warum dasselbe gerade drei Sätze haben und der dritte dem Karakter des ersten entsprechen sollte? Beethoven hat die Zahl von drei Sätzen bald nicht erfüllt (F dur-Sonate Op. 54, E moll-Sonate Op. 90, C dur-Sonate Op. 53, deren Mittelsatz nur eine Einleitung zum folgenden, kein für sich selbständiger Satz ist), bald hat er (Septuor, Pastoral-Symphonie, Quatuor Op. 95 und 130) die Zahl von vier Sätzen überschritten, jedesmal, wie der Gang des Ganzen mit sich brachte. Ferner ist es selten der Fall, dass der dritte oder vierte Satz dem Karakter des ersten entspräche; vielmehr herrscht hierin grosse Mannigfaltigkeit, und in den tiefern Werken zeigt sich ein psychologischer Fortschritt, der die einzelnen Sätze hinführt, wohin der erste noch nicht den Blick öffnete. Schlagende Beispiele giebt die Cis moll - Sonate Op 27, deren Finale dem ersten nicht entsprechend ist, sondern das Ganze weit vom ersten Satze hinausführt, — ferner die C moll - Symphonie, deren Aufschwung zum Triumphe durch die vorhergehenden Sätze herbeigeführt wird, aber nichts weniger als entsprechende Rückkehr ist zum ersten Satze, sondern psychologischer Fortschritt, — endlich die A dur Sonate Op. 101. Dass erster und letzter Satz sogar im entschiednen Widerspruche gegen einander auftreten und die Einigkeit beider durchaus nur psychologisch aus dem Seelenzustande gefasst werden kann, der beiden Sätzen zum Grunde liegt, ist ganz klar aus der E moll Sonate Op. 90 zu sehen, andrer Beispiele zu geschweigen. Die Frage konnte daher, wie uns scheint, nicht sein: warum die Sonate nur zwei und nicht drei Sätze habe? sondern: ob die zwei vorhandnen Sätze nicht doch, ungeachtet

ihres so verschiednen Inhalts, ein psychologisches und darum künstlerisches Ganze bilden? —

Der zweite Formalpunkt betrifft die Variationen, welche das Finale der C moll-Sonate bilden. Wir vermögen in ihnen keine Spur von jener bei den Musikern sogenannten „Wissenschaftlichkeit“ (sagen wir: kunstreichern kontrapunktischen Schreibart), geschweige ein Uebermaass davon zu finden; die Variationen sind durchweg Figurationen. Aber auch ein Ueberbieten in der Mannigfaltigkeit wüssten wir nicht zu entdecken, wofern nicht etwa der Haydn-Mozartische Maassstab angelegt werden soll. Beethoven ist aber in zahlreichen frühern und spätern Werken über dieses Maass hinausgeschritten, und zwar nach innerer Nothwendigkeit, wenn nämlich diese Form der Sitz einer innern Gemüthsentwickelung war, statt eines blossen Tonspiels. Als Beispiele führen wir die Sonate Op. 47 und das Trio Op. 97 an. Die Variationen der C moll-Sonate halten sich ganz in derselben Bahn; ihre Entwickelung ist durchaus folgerecht, das Maass derselben ist ihrer Bestimmung als Finale, und zwar nach dem mächtigen und weitgeführten ersten Satze vollkommen entsprechend. —

Das alles weiss auch unser verehrter Mitarbeiter Schindler so gut, wie irgend Jemand. Er hat es nur einen Augenblick aus den Augen verloren, weil ihm die beiden Sätze der Sonate einander nicht zu entsprechen und desshalb das Ganze nicht einheitsvoll abgeschlossen schien. Hierin hat ihn nun Beethovens Aeusserung bestärkt. Es ist jetzt an der Zeit, auf sie einzugehn.

Was beweist sie denn? — dass Beethoven ursprünglich die Absicht gehabt, nach dem zweiten Satz' einen dritten folgen zu lassen, nachher aber auf den dritten Satz verzichtet und den zweiten zum Schlusssatz' erweitert hat. Dass ihm für den dritten Satz „die Zeit gefehlt,“ dürfen wir bei Beethovens Gewissenhaftigkeit nicht buchstäblich nehmen; er hat eine zeitlang auf die Bildung des dritten Satzes gesonnen, und unterdess ist der zweite zum Abschluss gereift, so wie er vorliegt. Wer weiss, was noch hätte werden können! — darüber ist nicht zu reden, zumal jeder Anhalt fehlt. Genug, das Werk liegt vor, wie es geworden, wie es von Beethoven selbst der Oeffentlichkeit übergeben ist. Daran müssen wir uns halten, danach entscheiden, ob das Werk, so wie es vorliegt, ein einiges und künstlerisch vollendetes ist, oder nicht. Die frühere noch obenein gar nicht näher bezeichnete Absicht Beethovens kann

dem abgeschlossenen Werk' und seiner Auffassung nicht in den Weg treten.

Wonach wollen wir uns nun entscheiden?

Nach der Form? Wir wissen, dass Form nur Erscheinung des Inhalts ist, nichts für sich Seiendes, nichts, was besondre Gesetze hervorbringt, sondern nur dem Gesetze des Inhalts gehorcht. Insbesondre wissen wir, dass es Sonaten von zwei, drei, vier und mehr Sätzen giebt, ohne dass man eine dieser Formen für falsch, unzulänglich, besser u. s. w. erklären könnte.

Also nach dem Inhalte.

Wäre darunter nur die Summe der einzelnen musikalischen Tongebilde zu verstehn? — dann würde jede beliebige Sammlung von Tonsätzen, die man irgendwoher zusammenraffte, ein Kunstwerk sein.

Wir haben aber gerade von Beethoven gelernt, dass nicht die Form und nicht das Nebeneinander der verschiedenen Sätze, sondern dass eine bestimmte Vorstellung oder Idee das Bestimmende, der Grundgehalt im Kunstwerk ist. Dieser Grundgehalt ist nicht leiblich greifbar in den Noten, sondern nur geistig erfassbar gegenwärtig. Widersprechen zwei Sätze einander, so muss man forschen, ob nicht in einem dritten Gedanken beide zur Einheit gelangen. Dies kann nur auf dem Wege der Psychologie geschehn. Und gerade darin erkennen wir Beethovens Eigenthümlichkeit und die neue Stufe, zu der er die reine Musik emporgeführt hat, dass unter seiner Hand die Welt des Klanges zu einer Welt des bewussten Geistes geworden ist. Selbst wenn bisweilen falsch gedeutet wird, wenn die Phantasie den Deutenden auf Irrwege lockte, selbst da leben wir im Geiste, statt dass wir ehedem nur im dumpfen Hinhorchen und Hinbrüten gelebt haben, gleich den Dalailamiten, die, beide Augen auf ihren Nabel gerichtet, „Ohm" sagen und dabei nichts im Sinne führen, als den abstrakten Gedanken an die abstrakte Heiligkeit des abstrakten Gebets. —

In der Zeit nach diesen Kompositionen, am 28. September 1823, besuchte unsern tiefsinnigen Meister ein Engländer, von einem Freunde H . . . eingeführt, übrigens von früher her ihm bekannt. Er gewährt uns einen lebendigen Anblick von Beethovens damaligem Sein.

„Er sah mich erst starr an, gleich darauf aber schüttelte er mir herzlich die Hand, wie einem alten Bekannten; denn er erinnerte sich deutlich meines ersten Besuchs im Jahre 1816, obgleich dieser

damals nur sehr kurz gewesen war, — ein Beweis seines vortrefflichen Gedächtnisses. — Ich fand zu meinem tiefen Bedauern eine grosse Veränderung in seinem Aeussern, und es fiel mir augenblicklich auf, dass er sehr unglücklich sein müsse. Seine spätern Klagen gegen H... bestätigten meine Besorgniss. Ich fürchtete, dass er kein Wort von dem, was ich sagte, verstehen würde. Ich irrte mich jedoch, denn er begriff alles, was ich ihm laut und langsam sagte. . . . . Erwähnen muss ich jedoch, dass, wenn er Klavier spielte, er in der Regel so aufschlug, dass 20—30 Saiten es büssen mussten. Es giebt übrigens nichts Geistreicheres, Lebendigeres und, um einen Ausdruck zu gebrauchen, der seine eignen Symphonien so gut bezeichnet, nichts Energischeres, als seine Unterhaltung, wenn man ihn einmal in gute Laune versetzt hatte. Aber eine ungeschickte Frage, ein übelangebrachter Rath, z. B. in Bezug auf die Kur seiner Taubheit, reichen hin, ihn für immer zu entfremden. . . . Er stellte mir seinen Neffen vor, einen schönen jungen Mann von 18 Jahren, den einzigen Verwandten, mit dem er auf freundschaftlichem Fusse lebte. . . . . Die Geschichte dieses Verwandten setzt die Herzensgüte Beethovens in's hellste Licht. Der liebevollste Vater hätte nicht grössere Opfer für ihn bringen können, als er gethan."

Später gehn sie in's romantische Helenenthal, um da zu speisen. Der Engländer fährt fort:

„Beethoven ist ein tüchtiger Fussgänger und hat seine Freude an mehrstündigen Spaziergängen, besonders durch eine wildromantische Gegend; ja man erzählte mir, dass er ganze Nächte auf solchen Exkursionen zubringe, und oft mehrere Tage von Hause wegbliebe. Auf unserm Wege nach dem Thale blieb er oft plötzlich stehen und zeigte mir die schönsten Punkte, oder bemerkte die Mängel der neuen Gebäude. Ein andermal schien er wieder ganz in sich versunken und summte blos auf unverständliche Weise vor sich hin. Ich hörte jedoch, dass dies seine Art zu komponiren sei und dass er nie eine Note niederschreibe, als bis er sich einen bestimmten Plan vom ganzen Stücke gemacht habe. — Da der Tag ausnehmend schön, war, so speisten wir im Freien, und was Beethoven besonders zu gefallen schien, war, dass wir die einzigen Gäste im Hotel und den ganzen Tag für uns allein waren. Die für uns bestellte Mahlzeit war so luxuriös, dass Beethoven nicht umhin konnte, Bemerkungen darüber zu machen. „Wozu so viel verschiedne Gerichte?" rief er. „Der Mensch steht doch wenig über andere Thiere erhaben, wenn

sein Hauptvergnügen sich auf die Tafel beschränkt.“ Solcher Betrachtungen machte er noch mehrere während der Mahlzeit. Von Speisen liebt er blos Fische, und darunter ist die Forelle sein Liebling. Er hasst allen Zwang, und ich glaube nicht, dass es noch Jemand in Wien giebt, der von allen, selbst politischen Gegenständen mit so wenig Zurückhaltung spricht, wie Beethoven Er hört schlecht, aber er spricht ausserordentlich gut und seine Bemerkungen sind so karakteristisch und originell wie seine Komposition.

Während des ganzen Verlaufs unsers Tischgesprächs war nichts interessanter, als was er von Händel sagte*). Ich sass neben ihm und hörte ihn ganz deutlich auf deutsch sagen: „Händel ist der grösste Komponist, der je gelebt hat!“ Ich kann es nicht beschreiben, mit welchem Ausdruck, ich möchte sagen, mit welcher Erhabenheit er über den Messias jenes unsterblichen Genius sprach. Jeder fühlte sich ergriffen, als er sagte: „Ich würde mein Haupt entblössen und auf seinem Grabe knieen.“ Wiederholt suchte ich das Gespräch auf Mozart zu lenken, aber umsonst. Ich hörte ihn nur sagen: „In einer Monarchie wissen wir, wer der erste ist“, — was sich auf diesen Gegenstand beziehen mochte oder auch nicht. Ich hörte später, dass Beethoven bisweilen unerschöpflich im Lobe Mozarts sei. Bemerkenswerth ist, dass er es nicht hören kann, wenn man seine frühern Werke lobt, und ich erfuhr, dass man ihn am sichersten ärgern könnte, wenn man ihm über seine Septuor und seine Trio's Komplimente machte. Seine letzten Schöpfungen hat er am liebsten, darunter seine zweite Messe, die er für sein bestes Werk hält. Er ist jetzt beschäftigt, eine neue Oper, Namens „Melusine“, zu schreiben, deren Text von dem Dichter Grillparzer ist“. . . .

„. . . . Noch viel könnte ich von diesem ausserordentlichen Manne erzählen, der nach dem, was ich gesehn und erfahren habe, mich mit der tiefsten Verehrung erfüllt hat. Die freundliche Weise, womit er mich behandelt und mir Lebewohl gesagt, hat einen Eindruck gemacht, der für das Leben dauern wird.“

In Geistesfrische stand er noch da, das erfahren wir hier von einem wohl beobachtenden Zeugen; und seine Rüstigkeit war, wenn-

*) Auch Herr Schlesinger in dem oben angezogenen Briefe bezeugt Beethovens Vorliebe für Händel. Er schreibt aus seinen Unterhaltungen mit Beethoven: . . . . „Kann ich Sie versichern, dass er sich viel mehr mit Händel als Bach beschäftigt hat, er stellte ihn sehr hoch.“ . . . . Vergl. Th. I. S. 51. flgde.

gleich durch viel Erlebtes und die aufreibende Arbeit solchen Schaffens angetastet, doch noch keineswegs gebrochen. Bewundernswürdig hatte der herrliche Mann jenes frühe Wort: „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiss nicht," — bewährt, hatte gleich dem tapfern Feldherrn, was sich nicht behaupten liess, Schritt für Schritt, langsam weichend, aufgegeben, — nur sich nicht.

Allein jede Kraft hat ihre Gränze. Der Musiker erfährt bei seiner Arbeit ungleich heftigere Angriffe auf seine Nervenkraft, als Dichter oder bildende Künstler, besonders wenn seine Kunst ihm nicht leichtes Spiel ist, sondern Austönen seines Innern und wenn er sich nicht an Wort und Handlung hält, sondern seine Seele wie Beethoven — und einzig Er — dem Wogenspiel jener unbestimmten, oft unbestimmbaren Vorstellungen und Empfindungen hingiebt, welche der Inhalt der reinen Tondichtkunst sind. Unmerklich werden da die Nerven ausgesogen; indem der Geist zum tiefsten Schauen und Ahnen hindurchdringt, verflüchtigt sich der Stoff des Lebens. Wohl begreiflich ist es, dass dann, während der Mensch noch in blühender Kraft dazustehn scheint und diese Kraft wirklich bewährt, das dunkle, unverstandne Gefühl der Nervenaushöhlung in ahnungsvollen Bildern von Abschied und Verscheiden emporsteigt.

So, meinen wir, sind die drei Sonaten entstanden, die wir zuletzt betrachtet. Schindler erzählt, dass man in jener Zeit Beethovens Schöpferkraft für erloschen ausgeben wollen, und dass er, davon unterrichtet, die drei Sonaten in einem Zuge niedergeschrieben habe*). Die Schöpferkraft war noch da, das hat er bewiesen. Allein gerade der Bewährung wurde zu jenen Ahnungen der Weg gewiesen, die verkappt, abgewendet von Beethovens Persönlichkeit in der E-Sonate, bestimmter auf ihn selber deutend in den beiden folgenden Sonaten hervortreten, deren letzte, wenn wir richtig gerathen, über den Tod hinausblickt. Beethoven soll nach Schindlers Mittheilung einen dahin deutenden Bericht über diese letzte Sonate (in der Berl. allg. mus. Ztg.) missfällig aufgenommen haben. Wohl glauben wir das. Deutungen, die tiefer in die Einzelheiten dringen (gleich jenem hier nicht weiter zu erörternden Berichte), können dem Künstler, der sich durch sie gleichsam beim Wort genommen fühlt, gar wohl unbehaglich werden. Und wusste denn Beethoven

*) Dieses gilt nur von den beiden letzten Sonaten.

selber um den tiefverhüllten Inhalt jener Ahnungen? ging er nicht noch mit Opernplänen (Th. I. S. 400) und andern bedeutenden Vorsätzen um, von denen wir bereits erfahren haben? War nicht die neunte Symphonie noch zu schreiben? — nur dass jene Vorsätze unausgeführt blieben! nur dass die Symphonie selber ein Scheidewort war! —

Geschaffen wurden, von Kleinigkeiten zu geschweigen, nur noch die letzten Quartette.

Die letzten Quartette.

Es war innere Nothwendigkeit, die Beethoven zuletzt ganz der Quartettkomposition hingab. Zugleich war darin ein entscheidender Moment für sein Leben und Schaffen gegeben.

Eine grosse Summe aller Musik bilden jene träumerischen Gestaltungen, die wolkengleich hin- und herziehen, bestimmte Gedanken, feste Stimmungen werden könnten, zu werden scheinbar den Anlauf nehmen, aber nicht wirklich werden. Es ist das Traumgebiet der Seele, in dem sie von festgestaltender Thätigkeit ausruht oder zu solcher sich von Neuem anschickt. Jeden Augenblick erwartet man das Erscheinen der bestimmten Gestalt, aber es kommt nicht, — und gleichwohl ist auch nicht entschieden, dass es überhaupt ausbleiben werde.

Dies Erwarten und Nichteintreffensehn wiegt auch den Hörer in einen traumhaft schwankenden Zustand, in dem, wie bei dem Uebergang vom Wachen zum Schlaf, die Fesseln bestimmter Vorstellungen und Vorsätze sich mild und lindernd lösen, und das Schwanken zwischen dem Walten und Schwinden bestimmter Entschlüsse dem Geiste nur noch das lose Bewusstsein seiner Thätigkeit und Bestimmung zurücklässt, um sich daran zu ergötzen, nicht ermüdend sich anzustrengen, oder nach einer Seite hin sich bindend zu bestimmen.

Dies ist ein grosser, nur der Musik eigner Reiz. Wer wollte die „elfenbeinerne“ Pforte holder Träume mit nüchterner Gewaltthätigkeit schliessen?

Besonders das Quartett ist in Beethovens letzten Schöpfungen der Sitz dieses Traumlebens geworden; zuletzt sah sich der Vereinsamte an das Quartett gewiesen; die Zeit der heroischen Symphonie mit ihrem weltgeschichtlichen Schlachtenbilde war vorüber.

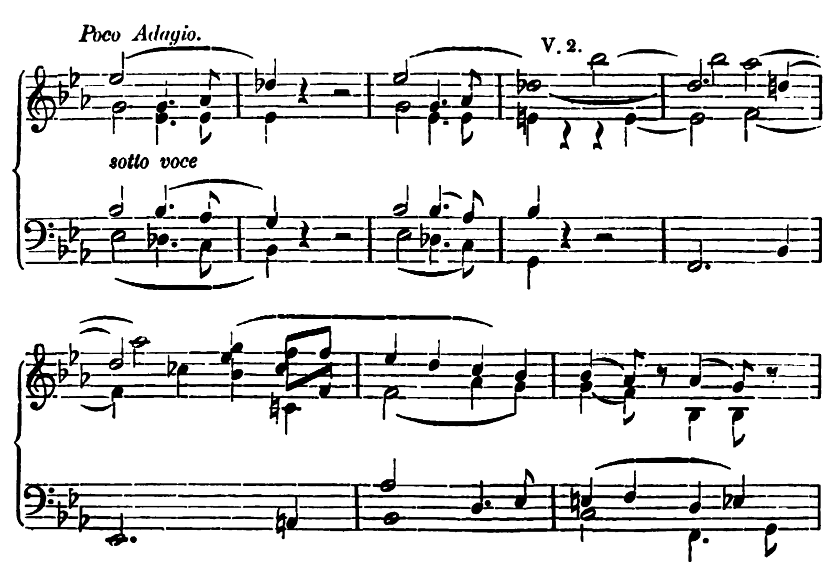
Wir haben seine sechs ersten Quatuors für Streichinstrumente lieben gelernt, in ihnen und besonders in den drei folgenden (Op. 59) das Emporsteigen festerer Lebensbilder beobachtet. Es wurde da nicht mehr nach alter Weise gespielt; tiefe und sich selber treue Empfindung trat an die Stelle des Spiels in wechselnden Empfindungen.

Hier schliesst als nächstes Werk das

Quatuor, Op. 74, Es dur,

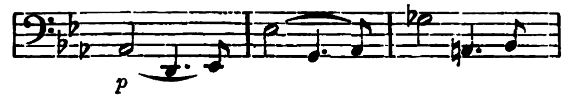
an, drei Jahr jünger als die vorigen drei, 1809 komponirt, 1810 herausgegeben. In ihm tritt das erste Merkmal jener Hingegebenheit an die innigsten, auflösenden Gefühle hervor, die sich in den folgenden Quatuors immer tiefer eingraben, denen wir schon in der Sonate Op. 101 begegnet sind und die allmählich zur Oberherrschaft gelangen. Im vorliegenden Quartett ist dies noch nicht der Fall, da stellt sich neben jener Stimmung noch die rüstige Kraft des Mannes aufrecht hin.

Zunächst spricht jene sich in der Einleitung



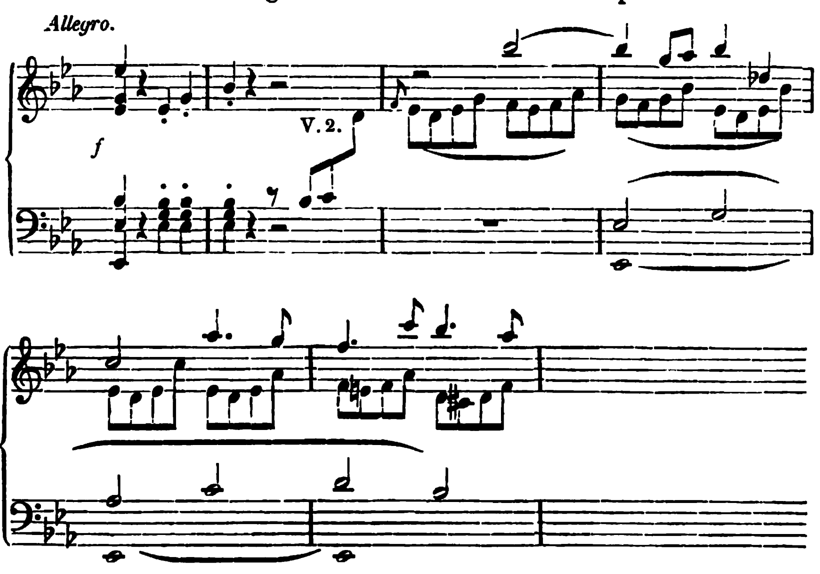
zum ersten Satz aus. Wir sehen das Motiv des ersten Taktes (es g as des) Takt 3, Takt 7 und 8, dann, nach fünf Takten in der

Viola, bald darauf in der ersten Violin, dann dreimal gesteigert im Basse



wiederkehren. Dennoch ist hier an kein Motivenspiel in alter Weise zu denken. Denn das Motiv selber ist nicht für das Spiel geschaffen, nicht für den Humor, sich selbst damit zu necken; es ist an sich selber Ausdruck innigsten Gefühls, vielleicht in seiner fragweisen Form und seiner Wendung in die Unterdominante ein wehmuthvolles Rückerinnern, durch ein „Denkest du mein?"*) zu verdeutlichen. Indess, wozu Verdeutlichung, wo jede Note — man beherzige die nochmalige Senkung zur Unterdominante, die sogleich ihrer Mollparallele weicht, man beobachte den Zug beider Geigen — denselben Sinn tiefer einprägt?

Eine Nachwirkung des Motivs dient dem Hauptsatze



zur Anknüpfung (es, es g b), die Takt 5 deutlicher zurückweist; auch die Wendung zur Unterdominante kehrt wieder, Alles zeigt, dass hier eine fortwirkende tiefere Empfindung waltet, kein her-

*) In derselben Zeit entstand das Lied „Ich denke Dein etc. . . . wann denkst Du mein?"; es war die Periode der Neigung zu Therese Malfatti. Wiederum ein Beweis, wie sehr Marx die Gabe besass, den Musikinhalt zu deuten, ohne dass er Kenntniss des thatsächlichen Hintergrundes hatte.

kömmlich Motivenspiel. Zwar lange mag Beethovens ursprünglich muntere, heiterkräftige Natur sich nicht darein ergeben; sie macht sich in einem zweiten Hauptsatz auf das Anmuthigste geltend, indem je zwei Instrumente (erst Va und VC, dann Vno 1 und 2) sich jenes Anfangsmotiv (es, es g b) pizzikato zuspielen und die beiden andern mit Bogenzug (col' arco) begleiten. Das muntere Sätzchen hat die Musiker angezogen, dass sie danach das Quartett „Harfenquartett" benannt haben. Gleich nach dem Schlusse des Satzes muss die erste Stimmung wiederkehren. Der Seitensatz rafft sich zu lebhaft rollender Bewegung auf; aber auch hier waltet in der Melodie der ersten Violin, wie weiter im Schlusssatze die Grundstimmung fort.

Dass der zweite Theil denselben Inhalt weiter behandelt, bedarf kaum einer Erwähnung. Vor allem wird der Hauptsatz noch beflissener



in Nachahmung ausgeführt, der zweite Hauptsatz breit und weit zum Orgelpunkte verwendet. Der dritte Theil führt einen Anhang herbei, in welchem das Hauptmotiv und die Harfenstelle noch einmal wirken, zuletzt aber der Schlusssatz in der Grundstimmung mit dem eben nöthigen Nachdrucke das Ende des Satzes bildet.

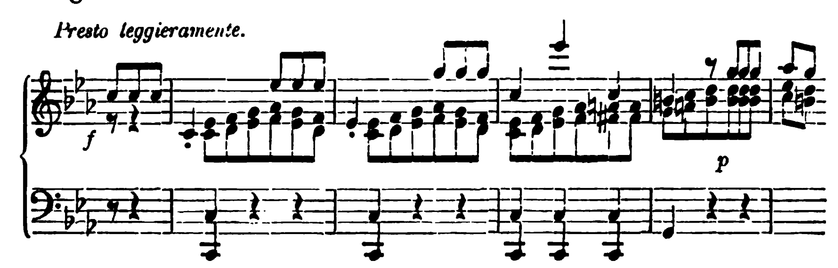
Haben in diesem Satze Wehmuth und anmuthvolle Ermuthigung

mit einander gewechselt, so herrscht im zweiten Satze jene Grundstimmung durchaus, vom ersten Satze



bis zu Ende. Jede Note, kann man sagen, ist in eine Zähre getaucht, auch abgesehen von Takt 3, der zur stehenden Formel für alles dient, was seitdem in der französischen Musik an Empfindsamkeit lautgeworden ist. Beethoven liebte sonst die „Sensiblerie“ (wie er dergleichen nannte) nicht, sie durfte nicht seiner Herr werden. Hier klingt sie an, hier klagt er, wie nur er in der tiefen Stille um ihn her gekonnt. Und dieser Erguss ist gleichsam endlos, schon die Form zeigt es, die vierte Rondoform — für ein Adagio. Dem Hauptsatz folgt der erste Seitensatz, und zwar in As moll; also kein Fortschritt in der Modulation findet statt, sondern Versenkung in das frühere Moll; der Rhythmus ist wie zu Anfang schleichend, die Melodie schüchtern, beklommen. Der Hauptsatz wiederholt sich variirt in Sechszehntel-Triolen; der zweite Seitensatz tritt in Des dur auf, mit erhebungsvollerer Melodie, aber stets zart. Der Hauptsatz kehrt wieder, variirt in Zweiunddreissigstelbewegung, dann der erste Seitensatz, wieder in As moll, aber viel einfacher als zuvor; der Schluss erfolgt „espressivo, morendo“ in Dur. Das empfindungsvollste Herz, so könnte man sich vorstellen, klagt der verschwiegenen Nacht sein banges Leid.

Allein noch waltet die volle Kraft, sich wieder herzustellen. Das giebt sich im dritten Satze kund:

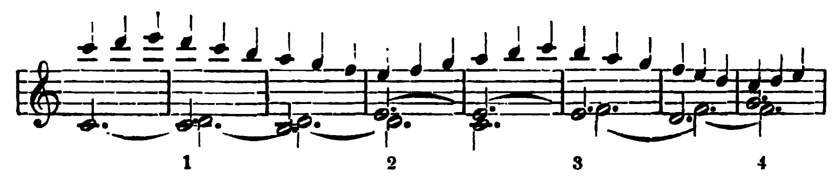


so weiss ein von Grund aus tüchtiges Gemüth sich aufzurichten. Aber C moll? aber die hastige Bewegung? und der Piano-Ausgang? — Da stellt sich der zweite Theil noch viel trotziger auf, und endlich bringt der dritte kühn emporgreifenden Aufschwung in Des dur.

Dies war der Hauptsatz. Bedeutsam und ganz unerhört bei Beethoven folgt nun in C dur ein fester Gesang (cantus firmus), gegen den der Bass gewaltig und freudig ankämpft. Dies, — man muss je zwei Takte in $^6/_4$-Takte zusammenziehn, —



ist das Thema; es wird in Steigerung wiederholt; die erste Violin giebt den Viertelgang in der Höhe, die zweite und die Bratsche treten in Umschlingung ihrer Stimmen entgegen, —



es ist, als vernähme man Goethe's Sturmlied:

Wen du nicht verlässest, Genius,
Nicht der Regen, nicht der Sturm
Haucht ihm Schauer übers Herz,
Wen du nicht verlässest, Genius,
Wird dem Regengewölk.
Wird dem Schlossensturm
Entgegen singen,
Wie die Lerche,
Du da droben.

*) Die Ziffern deuten den Anfang jedes $^6/_4$-Taktes an.

so zuversichtsvoll, so freudigen Ernstes kämpft der Gesang sich durch. Da ist der ganze Beethoven hergestellt in seiner Manneskraft.

Und hier, im Vorgefühl erfrischter Kraft, ist er unersättlich, findet er gleichsam kein Ende. Erst kam der Hauptsatz, dreitheilig mit Wiederholung des ersten Theils, dann — man verzeihe das Wort — das Trio mit unablässiger Durcharbeitung desselben Gedankens, dann wird der Hauptsatz, dann nochmals das Trio, dann nochmals der Hauptsatz Note für Note wiederholt, zuletzt aus demselben noch ein Anhang von 45 Takten zur Ueberleitung in das Finale gezogen. Solche Wiederholung war bisher noch in keinem Quartett oder sonst wo erlebt worden; hier war sie ein entscheidender Moment im Leben, das nothwendige Gegengewicht gegen alles Vorangegangene. Gerade das Beharren bei dem Gedanken glaubensstarker Zuversicht war hier das wahrhaft Rèttende; kein Wechsel, keine Häufung noch so bedeutender Gedanken hätte so viel gegolten. Das Trio ist es, das wiederholt werden musste; die Wiederholung des Hauptsatzes war nur Folge davon.

Das Seelengemälde, das sich bis hierher so sprechend und in fester Einheit ausbreitet, wird in derselben Einheit, aber auf eine den Meisten wohl unerwartete Weise im Finale vollendet. Einst hatte sich die C moll-Symphonie aus Umdüsterung und Gebet und dunkelm Suchen zu strahlendem Triumph emporgeschwungen. Hier ist es ein Thema mit Variationen, das dem grossen Quatuor als Finale dient. Das Thema, —



sein Motiv, das hier siebenmal gesetzt ist, baut auch den zweiten Theil, wo es sich zehnmal stellt, — ist so einfach und anspruchslos; es ist Aufathmen und Sich-zufrieden-geben, Verzicht und Begnügen, das aus ihm spricht. Uebergenug hat in zweierlei Stimmung das Gemüth in den vorigen Sätzen gearbeitet, um sich hier friedliche Ergebung aufzuerlegen. Der Schluss oben scheint auf ein noch unvergessnes Weh' zu deuten. Dem Sinne nach führt er auf die Einleitung und auf die Grundstimmung des ersten Satzes zurück.

Hiermit ist, ideell genommen, das Tongedicht abgeschlossen. Nun folgen Variationen, jede anziehend; aber sie verkleinern den Grundgedanken. Sie dienen nur, dem Finale ebenmässige Länge zu geben, die Tonwogen aushallen zu lassen und damit das Gemüth zur Ruhe zurückzuführen.

Ist denn das immer nöthig? —

Ein Jahr später, 1810, folgte das elfte Quartett*),

Quatuor, Op. 95.

in F moll. Ende 1816 erschienen und dem treuen Zmeskall gewidmet. Es besteht aus fünf Sätzen:

1) Hauptsatz, Sonatenform, F moll;

2) Allegretto, D dur, Liedsatz, Fugato, Liedsatz wiederholt;

3) Allegro vivace, F moll, Liedsatz, Figuration, Liedsatz;

4) Larghetto mit Allegretto, F moll;

5) Allegro molto, F dur, — das man bei seiner Kürze unbedingt als Anhang zu dem vorigen Satze auffassen müsste, wenn es mit demselben den nöthigen Zusammenhang hätte**). Jedenfalls ist hiermit der Anfang einer Formerweiterung, reicherer und kühnerer Gestaltung für die Quartettkomposition gegeben. So sicher dies hervortritt und so reich das Quartett übrigens an bedeutsamen Partien ist, so müssen wir doch gestehen, eine bestimmte Idee des Ganzen, oder auch nur einheitvolle psychologische Entwickelung nicht gefunden zu haben; gern wollen wir annehmen, dass die Schuld in uns liegt.

Der erste Satz, —

---

*) Das Klavierquintett Op. 16 ist 1810 oder 1811 auch als Streichquartett Op. 75 erschienen. Wir zählen diese Bearbeitung eines ursprünglich anders gedachten Werkes nicht zu den wirklichen Streichquartetten, zumal wir nicht wissen, ob sie von Beethoven selbst ausgegangen.

**) Die Bestimmung ist keineswegs zweifellos. Auch die F moll-Sonate Op. 57 hat als Schluss einen Anhang, der nur innern Zusammenhang mit dem Vorhergehenden hat.



tritt verwegen, strudelköpfig launenhaft zusammengefügt auf, — schon der Nachsatz ist nicht dem Vordersatz entnommen, während sonst Beethoven so streng folgerecht zu entwickeln pflegt, besonders in ernsten Sätzen. Der Seitensatz folgt mit dem Ausdruck des Verlangens, der Schlusssatz ebenfalls in sanfter, gangbarer Weise. Ein Karakterzug, der auf innere nicht zu bändigende Erregung*) deutet, zeigt sich in den häufigen Modulationsrucken; jener erste Gedanke wird sogleich von F moll nach Ges dur versetzt, der Seitensatz stürzt aus Des dur auf a und einen Lauf in A dur, der Schlusssatz ebenfalls aus Des nach D dur; beide Sätze wenden sich sogleich sangvoll nach Des zurück. Kommen bis hierher alle Momente der Stärke gleichsam einbruchsweise heran und war das Sanft-Sangbare vorherrschend, so erwächst nun erst, im zweiten Theile der Hauptgedanke zum kräftigen, breitausgelegten Satze. Dadurch wird, wieder ganz gegen die gewohnte Weise, dieser zweite Theil zum eigentlichen Kern, zu dem sich der bisher mehr ansatzweise hervorgetretene Inhalt verdichtet hat. Der dritte Theil wiederholt den ersten mit mancherlei Umgestaltung, führt ihn zu schwungvollem Abschluss, geht aber doch zuletzt in Pianissimo aus.

Der zweite Satz, D dur — nach F moll, bringt einen seelen-

*) Dies Quartett ist im Oktober 1810 komponirt, die erste grössere Arbeit nach dem Scheitern seiner Verbindung mit Th. Malfatti. Beethoven selbst hat es Quartetto serioso genannt.

vollen, nachsinnigen Liedsatz mit Einleitung und schliesst in D dur. Ihm folgt ein Fugato zu einem sich durchwindenden Thema



ohne Schluss; natürlich gestalten sich auch die Gegenstimmen in der Weise des Thema's und so verbreitet sich eine beängstigende Stimmung über das Ganze, die auch in der umhertastenden Modulation ihren Ausdruck findet. Das Fugato, sehr frei gestaltet, breitet sich weit aus, in zwei Durchführungen und einer Engführung; Einleitung und Liedsatz werden wiederholt, dann folgt ein Anklang an das Fugato, noch eine Wiederholung des Liedsatzes und der an die Einleitung erinnernde Schluss.

Bei der Aufzählung der verschiedenen Sätze des Quatuors (S. 428) haben wir einen Ansatz zu erweiterter Gestaltung wahrzunehmen gehabt; doch konnte das zweifelhaft bleiben. Hier, in der Gestaltung des zweiten Satzes, wird jene Wahrnehmung bestätigt, die übrigens schon an das vorige Quartett zu knüpfen war.

Dieselbe Bemerkung muss sich bei dem dritten Satze bestätigt sehn. Dieser bringt zuerst einen Liedsatz, der menuettartig genannt werden dürfte, wär' er nicht viel ernster, als sich mit dem Gedanken der Menuett irgend vereinen lässt; nur Gluck hat ähnliche Sätze gebildet. Nun wiederholt sich jene Gestaltung, die Beethoven zuerst im vorigen Quartett aufgestellt hat: ein fester Gesang*) in breiten Noten wird ernst und feierlich gegen eine akkordische Figurirung durchgeführt. Der Hauptsatz (lassen wir die geläufigen Namen gelten), dann das figurirte Trio, in D dur, geändert und kürzer, endlich nochmals der Hauptsatz, kürzer gefasst, werden wiederholt.

Der vierte Satz hat eine sinnige Einleitung zu einem unruhig treibenden Allegretto, beide F moll; dann folgt jener Anhang, der

*) Er ist frei erfunden; die Schulsprache der Aeltern würde ihn „cantus firmus fictus“ nennen.

ungeachtet seiner Kürze (43 Takte) wenigstens als Ansatz zu erweiterter Quartettform betrachtet werden darf. —

Die letzten fünf Quartette sind von Schindler nach der Zeit ihrer Entstehung folgendermassen geordnet worden:

Quatuor in Es dur, Op. 127
- - A moll, - 130, statt der üblichen Bezeichnnng mit Op. 132,
- - B dur, - 131, - - - - - - - - 130,
- - Cis moll, - 132, - - - - - - - - 131,
- - F dur, - 133, - - - - - - - - 135,

und wir schliessen uns hier der Angabe jenes nächsten Zeugen bei der ferneren Erörterung vertrauensvoll an, indem wir gleichwohl den Katalog zur Orientirung in der bisher üblichen Ordnung bestehen lassen. Die Quartettfuge in B dur, die im Katalog als Op. 133 aufgeführt ist, gehört ursprünglich zum B dur-Quartett Op. 131.

Das

Quatuor, Es dur, Op. 127,

ist im Sommer und Herbst 1824*), also beinahe anderthalb Jahrzehnte nach dem vorigen Quartett geschaffen, nach den drei letzten Sonaten, nach der Messe und nach der neunten Symphonie. Mit ihm beginnen die eigentlichen letzten Quatuors, zu denen die vorhergegangenen hingeführt haben. Man darf also nicht jene letzten Quatuors als Inbegriff neuer und abgesonderter Gestaltungen in ihrem Feld' ansehn, sondern als Folge der vorhergegangenen und zwar unter dem Mitwirken des vorgeschrittenen Alters. Beethoven stand im vierundfünfzigsten Lebensjahre, als er an diese Schöpfnng ging. Der Zahl der Jahre nach ist das kein hohes Alter; Gluck hatte seine höhere Laufbahn ungefähr in diesem Alter erst begonnen und ein Jahrzehnt weiter in voller Kraft fortgesetzt. Aber wie aufreibend war Beethovens stets innerliche, meist in der Luft schwebende — als reine Musik anhaltlose Arbeit! wie hatte sein „Verhängniss“, wie die Lebensweise an seiner Nervenkraft gezehrt! Gluck war zehn Jahr jünger, als die Chronologie sagt, Beethoven zehn Jahr näher dem Grabe; Gluck konnte sich würdevoller Ruhe**) geben, Beethoven musste ruhelos weiter arbeiten. Auch Mozart war aufgezehrt worden — noch viel früher! —

Das Quatuor tritt auf mit einer Einleitung

*) Zuerst aufgeführt im März 1825, erschienen 1826.

**) „Otium cum dignitate.“



tiefdröhnender Harmonien. Die beiden kraftvollen Bogenstriche fassen nervig an; das nimmt sich fest zusammen und stellt sich im Gefühl seiner Kraft sicher hin, wie zu siegsgewissem Ringkampfe. Ganz Anderes spricht sich im Hauptsatz aus,



der unmittelbar anschliesst. Beethoven hat den Satz mit „tenerамente" und „sempre piano dolce" bezeichnet. Es hätte dessen kaum bedurft; jede Note spricht schüchternes Verlangen, ein bewegliches, hin und her schwankendes Gemüth aus, die Wellenzüge der Melodie, der Gegengesang der andern Stimmen, die alle von gleicher Empfindung gelenkt sind, die Bindungen von Takt zu Takt, die verschmelzenden Vorhalte*), der ganz ununterbrochene Fluss

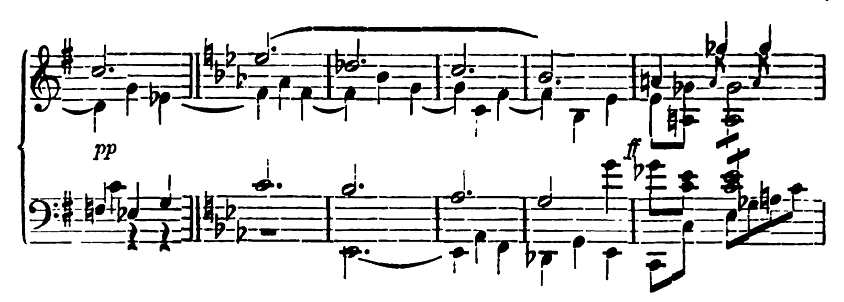
*) Vorhalt nennt man bekanntlich das Hinüberziehn eines Tons aus einem Akkord in einen andern, zu dem er nicht gehört, z. B. das f aus Takt 1 in den Akkord es—g—b im zweiten Takt.

in allen Stimmen zugleich, — alles spricht denselben Sinn aus. Und dieser Gedanke, dieses sanft überfliessende Gefühl, dieses nimmer ruhende Gewebe der Stimmen waltet durchaus. Wenn auch einmal (Hauptsatz 2)



eine Stimme kraftvoll die Herrschaft ergreift, bald schliesst sich eine zweite gleichberechtigt an und die andern folgen; nur der Seitensatz (G moll) bildet seine klagende Melode ungestört aus.

Ist schon der Gegensatz der Stimmungen in Einleitung und Allegro auffallend, — und dass Beethoven dergleichen niemals um des äussern Reizes willen thut, wissen wir: so muss der weitere Gang es noch mehr sein. Unmittelbar führt das Allegro in den Einleitungsatz (G moll) zurück, dieser unmittelbar in das Allegro (G dur), und so kehren nochmals Einleitung und Allegro wieder; das Allegro gestaltet bei der ersten Wiederholung seinen Inhalt um, führt z. B. bei der ersten Wiederkehr zu einem andachtvollen Satze,



von dem sich alle Stimmen schmerzlich aber mächtig aus dem weichen Versunkensein und Hingegebensein emporreissen. Ein aus dem ersten Hauptsatz und jenem andachtvollen Moment gewebter Anhang, weit geführt, im pianissimo erlöschend, bildet den Schluss.

Was ist das nun? —

Formell: eine sehr freie Umgestaltung der Sonatenform (wenn man nicht berechtigt ist, die Form eine neue zu nennen), einheitlich durch den Inhalt und die ähnliche Behandlung der drei

Allegrosätze; wie durch das dreimalige Zurückkommen auf das Maestoso.

Dem Inhalte nach: diese wehmuthvoll hingegebene, zerfliessende Stimmung der Allegrosätze, die stets ihren Anhalt suchen im Maestoso; — einen gewaltigen Karakter scheint man zu sehn, im Kampf, im Erliegen gegen die Uebergewalt des Schicksals.

Ist hier keine Hülfe? —

Die Antwort giebt der zweite Satz, ein Adagio. Auf Schwingen heiliger Andacht erhebt er die Seele zu Regionen, die nur dem edelsten Geist und zartesten Fühlen sich öffnen. Dieser seraphische Gesang bildet das Thema zu Variationen. Aber die Variationen sollte man eher Verklärungen nennen, gleichwie Dante im Himmel zu höhern und höhern Lichtverklärungen emporführt.

Im dritten Satze, Scherzo, waltet Beethovens Humor. Der Unerschöpflichkeit seiner tongestaltenden Phantasie erschliessen sich bei jedem Schritte neue, unabsehbare Bahnen, das Motivenspiel führt immer weiter. Der Satz mit Wiederholung hat 264 Takte; es folgt ein luftiges Trio voll Beethovenschen Reizes und Fluges, von 156 Takten. Hauptsatz, Trio und abermals Hauptsatz, stets verkürzt, werden wiederholt, — die Doppelwiederholungen werden in den Quartetten stehend. Allerdings bewegt sich der Hauptsatz im Zeitmaass des Vivace, das Trio in dem des Presto. Allerdings ist die Länge im Verhältniss zu den andern Sätzen eine ebenmässige. Bei alledem hat der Satz im Ganzen 576 Takte. Und sein Ebenmaass beruht auf der weiten Ausdehnung der vorangehenden Sätze! und der vorherrschende Inhalt dieser Sätze gehört der auflösenden Stimmung, steht, wie weit! ab von der einstmaligen Kernhaftigkeit der acht Symphonien, auch noch der neunten! Der Inhalt des dritten Satzes ist ein andrer. Aber wir bekennen in Demuth, dass wir zwischen ihm und den vorigen Sätzen keinen innern Zusammenhang nachzuweisen vermögen.

Ebensowenig zwischen dem Vorangegangenen und dem vierten Satze. Dieser hat durchaus Finalekarakter, ist munter fliessend, — ja munter, — ein Tonspiel, wie Beethoven zu spielen vermocht. Mehr vermögen wir nicht zu entdecken.

Werfen wir noch einen Blick auf jene Frage der Ausdehnung im Ganzen und jenes Walten auflösender Stimmungen zurück. Haben wir nicht unrichtig gesehen, so kann gleichwohl dabei nicht von einem künstlerischen Fehler die Rede sein, sondern von einer psychologischen Unvermeidlichkeit. So wie Beethoven geworden

und gedrängt worden war, so musste seine Bahn sich wenden, sein Ausgang sich gestalten.

Und dazu war das Quartett der rechte Gréve-Platz. Da hatten die Vorgänger, die Jugend des Quartetts hatte da gescherzt und gespielt, da waren schon dem Haydn mitten im Spiel tiefere Empfindungen und dem zartbesaiteten Mozart ernstere bleibendere Stimmungen gekommen. Da hatte Beethoven auch gespielt, und dann seine Seele hineingegossen und die feinen vereinzelten Stimmen (in jenem C-Finale) zu orchestraler Mächtigkeit gehoben. Diese Stimmen, die nicht Heeresruf des Orchesters, nicht Schattenspiel des Klaviers, nicht Menschenstimmen sind. ihnen hatt' er seine geheimsten Thränen, seine wildschweifendsten Launen anvertraut, den Nageton ihrer Bogen hatt' er im eigenen Herzen gefühlt und ausgesandt zu den Herzen, die er für seine innersten Geheimnisse, für seine Gebete, für sein Vergehen in Einsamkeit und Klage fangen wollte.

Fürwahr! in diesen Bogenzügen, in diesen Nagegeschöpfen, die Nerv und Leben zernagen, hausen Tongeister eigner Art. Sind es abgeschiedne Seelen, die sich um den Gedanken des Dichters andränglich sammeln und ihn untereinander, gegeneinander, miteinander eiferlich durchsprechen und jeder für sich weiter spinnen? Da hocken sie dicht aneinander gedrängt, mit geduckten Köpfen, und blinzeln hinauf in den unergründlich hohen Nachthimmel, aus dessen fernster Ferne dieser Gedanke einem fesselnden Auge, einem Stern, einem immer tiefer innen hineinglühenden Funken gleich glüht und sich einbrennt mit dem Dolchstrahl, und sie erzittern lässt und zuletzt verzehrt, zergehn lässt.

In diesen Quartettsimmen nagt die ewige Klage, die der Grundinhalt alles Tonlebens ist*), die sich schmückt mit all' diesen bunten Klängen des Orchesters, um sich selbst zu belügen und zu übertäuben. Der Humor des Rhythmus stachelt sie auf zu lustigen,

*) Der Ton ist die Summe der elastischen Schwingungen, in denen die Bestandtheile des tönenden Körpers ihre Lage gegen einander verändern, also die Zersetzung des Körpers beginnen, sie sogar vollenden, — der Tonkörper zerspringt oder zerreisst, wenn die Erregung der Schwingungen zu heftig erfolgt oder zu lange fortwährt. Dies ist das Weh, das heftiger oder milder aus dem Tone zu uns spricht. Dies ist es, was sich sobald der Urton (z. B. C) sich zum Urakkord (z. B. c—e—g) ausgebreitet hat, hinausführt zum ersten Septimenakkorde (aus c—e—g erwächst c—e—g—b, die Verhältnissreihe 1: 2: 3: 4: 5: 6 erweitert sich mit dem Verhältniss 6: 7) und da seine Auflösung begehrt in f—a c, das aber nach der Natur der verwandtesten mitklingenden

immer wildern Sprüngen, führt ihr aus dem verlorenen Paradiese der gedankenlosen Jugendzeit die harmlosen Tänze vorüber, und lässt sie dann untersinken in die Nacht, so tief, wie hoch jener Funke, der Stern des Geistes, über ihnen leuchtete, und stach, und die Seelen aussog.

Bang lauscht der Tondichter selber, der die vier Geister berufen, ihrem entfesselt, schrankenlos schweifenden Gesange, jeder leise Seufzer aus seiner Brust kehrt in hundertfach sich ineinanderwirrendem Echo zu seinem Ohre zurück, jeder seiner Traumgedanken spinnt sich zum eignen endlosen Lebensfaden aus.

O Tod! Kern des Lebens! O Leben! Räthselhülle des Todes, der in dir sitzt, und boshaft lächelt und nagt und nagt, bis er sich herausgebohrt hat in seiner knochenklapperigen scheusslichen Nacktheit! Wohin retten wir uns vor dir, wenn wir nicht im Tode selber das Leben erkennen?

Auch er, Beethoven stand vor diesem Räthsel.

Kehren wir zu den Werken zurück. —

Das merkwürdigste und belehrendste der letzten Quartette folgt, das

Quatuor. A moll, Op. 130

oder nach herkömmlicher Zählung Op. 132, im Mai 1825 komponirt*). Es ist desshalb das merkwürdigste, weil es urkundlich das Zeugniss bestimmten gedanklichen Inhalts an sich trägt (wie wir schon an einigen frühern Werken gefunden) und weil sein äusserlicher Anlass bekannt ist. Es ist nämlich nach langer Krankheit geschrieben.

Die Erinnerungen daran hat Beethoven im Quatuor niedergelegt; man kann sie Schritt für Schritt verfolgen. Der Schauplatz

Töne sogleich wieder zu f—a-c es erwächst. Man spiele langsam und volltönend aber mild diesen Harmoniengang, —

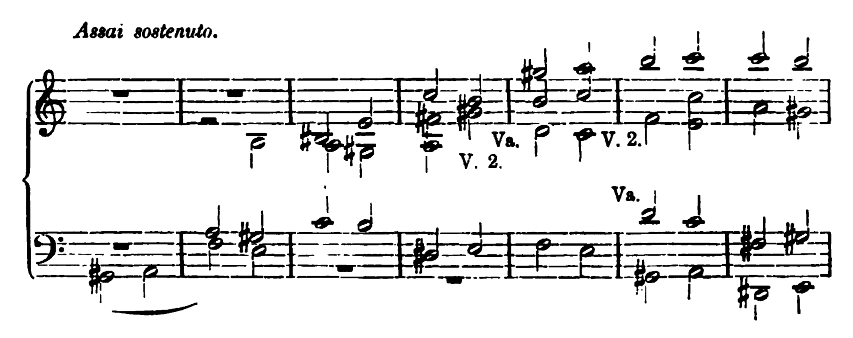


und man wird die Weihe des Tongedankens empfinden.

*) Erste öffentliche Aufführung im Novbr. 1825. Erschienen ein Halbjahr nach Beethovens Tode, im Herbst 1827.

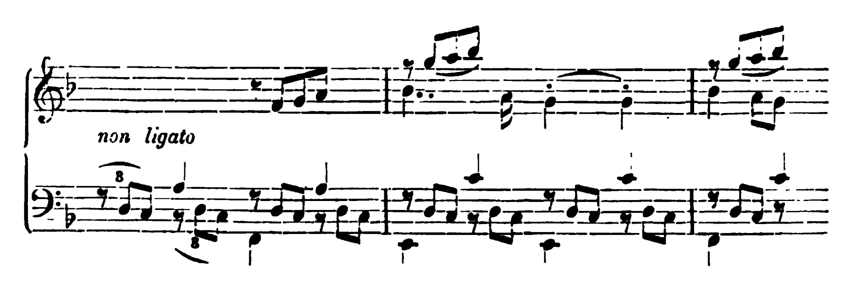
des ganzen Tongedichts ist das Siechbett, Nervosität, reizbarste, krankhafteste, ist der Grundton, die Saiten-Instrumente mit dem nagenden Beiklang des Bogenstrichs sind hier das einzig geeignete, spezifische Organ.

Die Einleitung schon

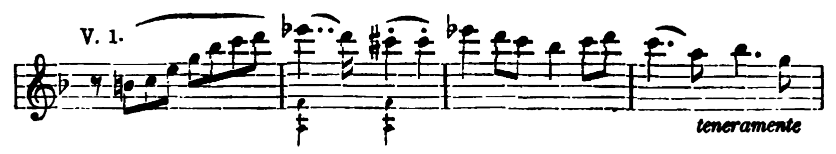


ist ein Bild der leis', unheimlich schleichenden Krankheit mit ihren schmerzhaften Dehnungen; man beobachte nur den Gang der einzelnen Stimmen, z. B. der Bratsche.

Fieberhaft hastig bricht im ersten Satz (Allegro) die erste Violin hinein, weit ängstlich gespannt, wendet sich in leisem Klaggesinge, rafft (Hauptsatz) sich in Kraft, die noch im Grunde des Daseins unausgetilgt weilt, empor. Der Saitensatz kann natürlich nicht nach dem allgemeinen Tongesetze im hellen C dur auftreten, er wählt das schattige weiche F dur zu seinem trostvollen und doch beruhigten und unterbrochenen Zuspruch,



dem sogar die Schlusswendung in das frischere C gewährt ist. Aber gleich verräth der Nachsatz, in überspannter Höhe nach B gewendet,



wieder kränkelnde Nervosität. Im Gange darauf lässt sich frischerer Kräfte Zuströmen und — nicht schmerzloses Aufraffen spüren.

Man könnte dem Tonbau mit pathologisch-psychologischer Bestimmtheit*) nachgehn und würde durchaus jeden Schritt gerechtfertigt finden. Von allem, was hier zu entwickeln wäre, sei nur auf die Stellung des Seitensatzes hingewiesen. Im ersten Theil konnte er nicht in C dur, nur im weichern F dur auftreten. Im zweiten Theil stellt er sich in C dur auf, dieser Theil zeigt erfrischtere Kräfte. Im dritten Theil ergreift er sogar A dur, aber gleich folgt A moll und da wird auch geschlossen.

Dem zweiten Satze fühlt sich das keimende Wohlgefühl der Genesung an, wenn auch noch in kurzen Athemzügen, zerstreut da und dort anknüpfend; es ist noch kein gefesteter Zustand, das zeigt besonders der zweite Theil. Nachdem Theil I in E dur geschlossen, tritt jener in C dur auf, geht über F dur fröstelnd nach G moll, wieder nach F dur und G moll, um sich doch noch an C festzuhalten. Der dritte Theil und der Anhang bringt den Hauptton wieder.

Wundersam tritt nach solchem Schwanken das Trio abermals in A dur auf, Umhergreifen und nicht von der Stelle Kommen; es ist wieder krankhaft aufgeregte Nervosität, die sich hier in den höchstgespannten Chorden,



die sich in der weitgezogenen und doch nicht von der Stelle kommenden Melodie fühlt. Nach den vorhergegangenen kurzgemessenen Sätzen von je 2 Takten fällt schon die Weite dieser neuen Weise auf; es sind 11 Takte, die sich sogleich wiederholen (wobei

*) Dass Beethoven hier solchen Vorstellungen nachgehangen (er hat mit Worten darauf hingewiesen, wie wir gleich finden werden, mag den Vermuthungen über die Sonate Op. 109 zu Statten kommen; es bezeugt wenigstens die Möglichkeit solcher Vorstellungen. Und warum sollten sie dem Tondichter verschlossen sein?

nacheinander Bratsche und Violoncell sich, wie zuvor die zweite Violin, einführen und die Oktav A-a aushalten), also zweimal 11 Takte, worauf der erfrischtere zweite Theil weit ausgesponnen an den ersten Anfang (Krankheit, Adagio des ersten Satzes) leis' erinnert und Theil 1 abgekürzt als Th. 3 wiederkehrt.

Das Alles, und was man sonst herauslesen mag, kann angezweifelt, als willkürliche, nämlich unbeweisbare Phantasie zurückgewiesen werden. Es sei darum.

Aber Beethoven wenigstens steht unserer Auffassung zur Seite. Mit ganz bestimmten Worten bezeichnet er den dritten Satz, Molto Adagio, als

„Ganzona di ringraziamento in modo lidico, offerta alla divinità da un guarito."

und auf dem, dem Fürsten Galitzin übersandten Manuscript hat er eigenhändig das Adagio als

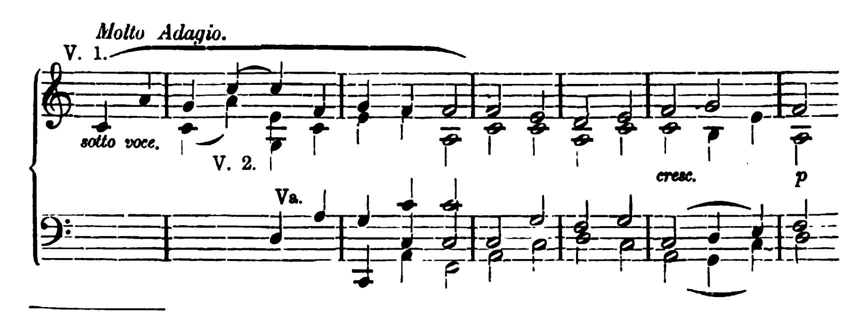
„Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit."

überschrieben. Und dass das nicht etwa später hinzugethane Gedanken sind, beweist nicht blos der Inhalt, sondern das Eingreifen der alten, selbst krankhaft-weichen lydischen Tonart*). Und dass endlich nicht blos eine allgemeine Stimmung angedeutet, sondern ein Zustand durch seine verschiedenen Momente verfolgt werden soll, beweist nicht allein wieder der Inhalt, sondern die zweite Inschrift,

„sentendo nuova forza."

zu dem zweiten Gedanken**).

In diesem dritten Satze wechseln zwei Gedanken. Der erste ist der „Dankgesang," choralartig, mit nachahmenden Vor- und Zwischenspielen,

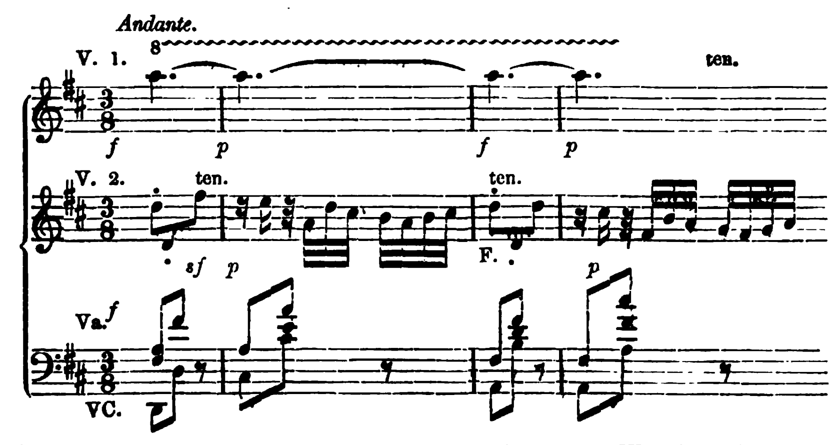


*) Kompositionslehre, Theil I.

**) Die Konversationshefte aus dem Sommeraufenthalte in Baden 1825 geben die erstere Ueberschrift so: Heiliger Dankgesang eines wiedergenesenen —"

streng im lydischen Ton, also mit Vermeidung des b, das die Tonart, nach dem System der Kirchentonarten, in das ionische genus molle verwandelt haben würde. Es versteht sich, dass Beethoven hierbei nicht auf Alterthümelei oder Gelehrtthuerei ausgegangen, sondern nur durch künstlerische Intuition geleitet worden ist.

Die Wiederholung der letzten Choralstrophe führt auf a-cis-e und damit auf den zweiten Gedanken, D dur $^3/_8$,



der mit sentendo nuova forza überschrieben ist. Wunderlich zeichnet sich hier die mehr geistige Kräftigung; es ist nicht stoffige Gedrungenheit, nicht Muskel, sondern Nerv, kühner Umblick und doch noch Nachgefühl nervoser Gereiztheit. Die erste Violin übernimmt vereint, gemischt mit der zweiten (ja für Augenblicke sinnvoll ineinandergewirrt mit ihr) den Gesang, bis sie ihn in unnachahmlicher Anmuth, ja mit der Ueberschwenglichkeit verjüngter Lebenskraft, die alle Pulse durchzittert,



---

und die andere so: „beim $^3/_4$ neue Kraft fühlend." Das an Galitzin übersandte Manuscript kennen wir nur aus Schindlers Mittheilung.

zu Ende führt, — nicht ohne Nachgefühl der Dumpfheit überstandener Leiden; diese letzte Wendung ist cantabile espressivo (S. 28 der Partitur) überschrieben; man beachte für unsre Bedeutung das Violoncell.

In D dur, im piú piano, erlischt der Satz; pianissimo klingt e-g-c (statt e-g-b-c) nach und der erste Gedanke kehrt wieder, die Choralmelodie hochliegend, hochgespannt, das Einleitungs-Motiv mit synkopirender rhythmischer Aenderung, wird als Figuralmotiv*) gegen den Choral durchgeführt; die Synkopen und Pausen treten ein, wo Gefühl oder Nerv die Ruhe und Festigkeit ausschliesst.

Der zweite Gedanke kehrt wieder in höherer Spannung; es ist eine von diesen Beethovenschen Veränderungen aus dem Innigen in das Innerlichste.

Zuletzt schliesst der Choral, „con intimissimo sentimento“ überschrieben. Aus jenem Motiv ist ein beweglicheres hervorgebildet, das nachahmungsweise, gegenüber dem Choral, der ebenfalls nachahmungsweise durch alle Stimmen geht, eine zweite Figuration bildet.

Als vierter Satz tritt ein Allegro marcia assai vivace, A dur, auf; es ist der Einherschritt des der Genesung Nahen und Sichern, frische Kraft, wenn auch nicht Vollkraft, aber fester Schritt.

Ein Rezitativ (Selbstgesprech, Entschlüsse) schliesst an, setzt hell und fest im hellen C dur ein und führt mit einem kadenzartigen dezisiven, rasch ergriffenen Schluss, in den

fünften Satz, Allegro appassionato, A moll, $^3/_4$. Das ist nun wieder ein wunderwahres Tonbild. Es geht hinaus zu neuem Leben und Wirken. Aber das jugendfrische, ungebrochene Leben ist es nicht. Das Siechthum ist überwunden; aber, was es geraubt, ist unvergessen, und jene ursprüngliche, unberührt frische Kraft hat nicht wiederkehren können. Das spricht sich in der Molltonart und in der Hast und Unruhe der Bewegung, gleich zu Anfang' im Hauptsatz,

*) Figuration des Chorals ist (wie der Anhang über Form besagt) eine polyphone Kunstform, in der die Choralmelodie (cantus zugesellten Stimmen nicht blos unselbstständige Begleitungsstimmen sind, sondern selbstständigen Inhalt haben, der sich gewöhnlich aus einem einzigen Motiv (Figuralmotiv) entwickelt. Beethoven hat diese Form nur in diesem und noch zwei andern Quartetten (man sehe 426 und 430) angewendet.



und durch den ganzen Verlauf des Satzes auf das Deutlichste aus. —

Ueberblickt man dieses ganz Quatuor mit sinniger Aufmerksamkeit, so stellt sich an ihm wieder der gemeinsame Karakter aller dieser letzten Quatuors (Op. 130 bis 135) klar heraus. Die Melodie ist in ihnen auf das Höchste, Freieste und Feinste zur geistigen Sprache ausgebildet, so überlegen gerade in der Feinheit des Rhythmus und der Tonfügung, dass die Annahme des Herrn Fétis und seines Nachsprechers Oulibicheff, der Gehörmangel*) habe nachtheilig auf die spätern Kompositionen gewirkt und ihnen jene „hors de grammaire“ stehenden Züge eingeschmuggelt, die die Schulkritik (Th. I. S. 244 flgde.) nicht müde geworden ist, anzumäkeln, in ihrer vollen Grundlosigkeit nackt und bloss daliegt.

Diese Ausbildung der Melodie bethätigt sich aber nicht in einer einzigen, der sogenannten Hauptstimme. Sie durchdringt alle Stimmen, jede geht in höchster Freiheit daher, als wäre sie ganz allein da, es ist die vollkommenste Dramatik, in der ebenfalls kein Karakter um des andern willen, sondern jeder für sich in freiester Entwickelung seines Daseins auftritt. Unter allen Musikern hat einzig nur Seb. Bach Tiefsinn und Muth zu gleicher Freiheit für alle Personen (Stimmen) gefunden. Ja, — wir müssen es wiederholen, — diese wahrhaft republikanische Freisinnigkeit führt Beethoven

---

*) Es ist überhaupt etwas Räthselhaftes mit dieser Taubheit Beethovens. Schon 1816 findet man ihn unfähig, seine Werke selbst zu dirigiren, 1824 vernimmt er den Beifallsturm des vollen Hauses (wir werden das Nähere noch hören) nicht. Gleichwohl 1822 phantasirt er noch meisterlich in geselligen Kreisen, 1824 im Aprill studirt er den Sängerinnen Sontag und Ungher ihre Partien in der Messe und neunten Symphonie, 1825 im August das A moll-Quatuor Op. 132 ein. Man muss annehmen, dass in solchen dringenden Fällen sein Wille den allmählich absterbenden Gehörnerven neue Spannkraft verliehen habe (er soll mit dem linken Ohr noch einzelne oder wenige Stimmen, nicht aber Massen haben auffassen, d. h. in ihren Einzelheiten eindringen können), während das in gleichgültigern Momenten, wie die Konversationshefte zeigen, längst nicht mehr der Fall war.

wie Bach zu grossartiger Unbekümmertheit um einzelne harmonische Härten, — und hierin haben eben jene Beschwerden der Schulpharisäer ihren Anlass. Jenen grossen Männern war aber vollkommen klar geworden, dass das Leben der Musik in der Melodie — oder in den mehrern Melodien enthalten ist, die mit einander gehen und sich neben und gegen einander zu behaupten haben. Denn in der Dramatik wie im Leben kommt es vor Allem darauf an, dass Jeder er selber, ein ganzer Mensch sei, mag es dann auch zwischen Einem und dem Andern gelegentlich Anstoss, ja harte Stösse geben; „Aergerniss muss kommen!" hat der friedseligste der Menschen schon gesagt. Das können aber die Franzosen in ihrer durchaus konventionellen und konversationellen Kunst nimmer fassen, nur die Deutschen und die Britten sind dieses Gedankens mächtig worden.

Noch ein zweiter gemeinsamer Zug jener Quartette wird an dem oben Besprochenen anschaulich: die Vielheit der Sätze, — das heisst aber der Gedanken oder Vorstellungen. Das A moll-Quartett hat seine Einleitung und den ersten Satz, dann seinen zweiten Satz (sonst Scherzo benannt) mit einem dritten (sonst Trio) und der Wiederholung des ersten. Das Adagio mit seinem zwiespaltigen Inhalt ist der vierte oder dritte Satz, der Marsch jedenfalls der vierte, das Rezitativ haben wir als Ueberleitung zum Finale, dieses als fünften Satz genommen, man könnte gleichwohl nicht ohne eine gewisse Berechtigung statt der fünf Sätze sieben annehmen. Und zwar, was wohl zu merken, handelt es sich hier nicht um eine beliebig zu erweiternde Reihe von Unterhaltungs-Sätzen, wie im Septuor; hier tritt Alles mit innerer Nothwendigkeit auf für die Idee des Tongedichts. Gleiche Satzzahl zeigt sich auch in dem Quatuor Op. 131, — Op. 130 nach üblicher Zählung.

Die Vielheit ganz verschiedener, nur in der Einheit der Grundidee zusammengehöriger Gedanken lässt sich sogar bis in das Innere der einzelnen Sätze verfolgen, wozu die Kanzone (S. 439) ein schlagendes Beispiel giebt.

Wie wär' es anders möglich gewesen? Der einsame, weltverschlossne Künstler versank immer tiefer in sein innerlich Leben, gleich dem Anachoreten, der in der thebaischen Wüste mit sich allein und von den Sendboten seines Gottes und dem Versucher mit seinem Gelichter beschickt und im Dämmerschein heiliger Gesichte der Welt und ihrer festen Gestalten längst vergessen ist. Lange genug hat Beethoven diese Gestalten und Welterlebnisse gebildet,

und das war in plastischer Festigkeit geschehn, wie es musste. Jetzt, gegen das Ende, sind es Gedanken, Anschauungen, Träume, die sich nicht plastiziren lassen. Es giebt Gedanken, Erinnerungen, Gesichte, die herantasten an die zagende Seele, nebelhaft vergehn — aber wiederkehren, hart anschlagen und erschrecken und unabweislich nachdrängen, und in Bangniss nachzittern bis zum Lebensende. Der edle Geist ergiebt sich dann in Anmuth, ja in Freudigkeit. Es giebt Gedanken, die man sich ausdenken kann, denen man ahnend bald, bald zweifelnd nachstaunt, an denen man sich selber verliert.

Dergleichen viel findet sich, neben festern, und selbst heitern Momenten in den letzten Quatuors; die Stellung des Komponisten verräth sich schon in der Ausdehnung, zu der die Werke heranwachsen. So fasst das, gegen Ende 1825 komponirte, 1826 aufgeführte und herausgegebene

Quatuor B dur, Op. 131,

(nach üblicher Zählung Op. 130) folgende Sätze: 1. Adagio und Allegro, 61 Zeilen, 2. Presto, 3. Andante, 4. „Alla danza tedesca," 5. „Cavatina," 6. Einleitung mit Fuge 105 Zeilen lang. So war das Quatuor ursprünglich gestaltet. Bei der Herausgabe hat Beethoven auf den Wunsch des Verlegers (—) den sechsten Satz als eigenes Werk Op. 133 (nach Schindler gebührt ihm die Nummer Op. 134) herausgegeben und dafür das jetzt bei dem Quartett befindliche Finale (62 Zeilen, ungerechnet die Wiederholungen) gesetzt*). Alles ist natürlich voll Beethovenscher Schönheit, — nur eine leitende Idee, psychologische Folge wüssten wir nicht nachzu-

*) Dies Finale ist nach Schindler der letzte Satz, den Beethoven komponirt hat, und zwar im November 1826. Nach Nottebohm (Beethoveniana, S. 79) hat Beethoven noch in demselben Monat, aber nach jenem Finale, an einem Violinquintett gearbeitet. Aus dem nicht mehr vorhandenen Entwurf ist ein Stück in C dur für Piano zu 2 und 4 Händen entstanden, das 1838 bei Diabelli erschien, unter dem Titel: „Ludwig van Beethovens letzter musikalischer Gedanke, aus dem Originalmanuscript im November 1826. Skizze des Quintetts, welches die Verlagshandlung. A. Diabelli u. Comp. bei Beethoven bestellt hat . . . ."

Zwischen Arbeiten zu Fuge Op. 133 erscheint



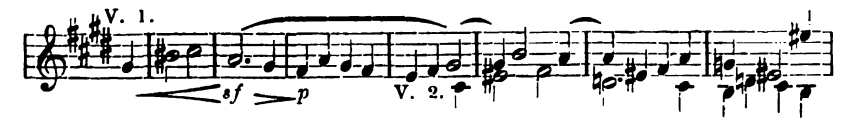
wohl wie Nottebohm mus. Wochenbl. 1875 p. 429 annimmt, zu einem Kanon bestimmt. Jedenfalls bezeichnet es einen Moment der Heiterkeit.

weisen. Sie scheint auch in Beethovens Bewusstsein nicht vorhanden gewesen zu sein, sonst hätt' er nicht dem Verleger ein so merkwürdiges Zugeständniss machen können. Was nun die Zahl und Ausdehnung der Sätze betrifft, so lässt sich darüber kein Maass und Gesetz ertheilen. Blosse Unterhaltungsmusik (das Septuor, die alten Kassationen und Suiten) kann darin beliebig weit gehn. Aber tiefere Absichten haben das Bedürfniss festern Zusammenfassens und scheuen das Auseinanderfliessen, die Gränzweite mehr als zu grosse Gedrängtheit.

Gleiches liesse sich bei dem

Quatuor Cis moll, Op. 132,

(im Katalog Op. 131) bemerken, das im Frühjahr 1826 komponirt ist. Ein Fugensatz („Adagio ma non troppo e molto espressivo" bezeichnet)



sehr tiefsinnig (dem Inhalt, nicht der Kunst nach) eröffnet in weiter Ausführung. Dem polyphonen Satz' in Cis moll folgt ein durchaus homophoner in D dur,



mit dem Ausdruck ungebändigt flehenden Verlangens. Er beängstigt wie das Flehn einer Fremden in unverstandener Sprache; nur den Ton der Stimme, die flehenden Blicke, den Drang der Seele vernehmen, fühlen wir, — was sie begehrt, was sie quält, wir fassen es nicht. Es ist die Sprache nimmer gestillten, endlosen Sehnens, die wieder, wie schon oft, aus diesen Quartetten zu uns herüberdringt, die sich gleich wieder im folgenden „Andante . . . molto cantabile" so seelenvoll, in unersättlicher Herzensergiessung vernehmen lässt. Darin verräth sich, was als Vorgefühl Beethovens Seele damals öfter überschlichen hat*), wenn auch zeitweise — im

*) Dahin scheint uns auch ein Brief an Schotts vom 17. September 1824 zu deuten, der in der Cäcilia, Band VI. S. 311 mitgetheilt ist. Beethoven schreibt

Presto, im Finale — die ursprüngliche Lebensfrische voll Muth und Heiterkeit zurückkehrte.

Und Gleiches mus von dem letzten

Quatuor, F dur, Op. 133*),

(im Katalog Op. 135) gesagt werden, das er im Sommer und Herbst 1826 komponirt und noch auf dem Sterbelager seinem Freunde, dem Kaufmann Wolfmeier gewidmet hat. Der erste Satz ist nette Quartettarbeit, — mehr wüssten wir nicht darin zu finden. Den dritten Satz, erfüllt gedanken-andachtvolle Ruhe. Der zweite und vierte Satz, — wer unterfinge sich, überall den geistigen Inhalt und Zusammenhang in diesen Werken mit bestimmten Worten zu fassen, wo selbst Beethovens Wort zum Räthsel wird? Ueber dem Finale steht

---

aus Baden bei Wien . . . . . „Hier bin ich meiner Gesundheit oder vielmehr Kränklichkeit wegen. Doch hat es sich schon gebessert. Apollo und die Musen werden mich noch nicht dem Knochenmann überliefern lassen; denn so Vieles bin ich ihnen schuldig, und mus ich vor meinem Abgang in die Elysäischen Felder hinterlassen, was mir der Geist eingiebt und heisst vollenden. Ist es mir doch, als hätte ich kaum einige Noten geschrieben. Ich wünsche Ihnen allen guten Erfolg Ihrer Bemühungen für die Kunst: sind es diese und Wissenschaft doch nur, die uns ein höheres Leben andeuten und hoffen lassen.“

Dieses „Ist es mir doch, als hätte ich kaum einige Noten geschrieben,“ hat nach so reich ausgetragenem Leben, nahe dem Abschlusse desselben, eine andere Bedeutung, als jene frühere Aeusserung, die S. 329 mitgetheilt ist.

Auch in den Konversationsheften aus dem März 1820 findet sich von Beethovens Hand eine seltsame, wohl ebendahin zu deutende Stelle. Wiewohl wir sie nicht ganz leserlich und ihren Sinn nicht vollkommen klar finden, verdient sie doch hier aufbewahrt zu werden. Der erste Satz ist in diesem Buche bereits anderswo abgedruckt; wir wiederholen ihn um des Zusammenhangs willen.

„Die Welt ist ein König, und sie will geschmeichelt seyn, soll sie sich günstig zeigen — doch wahre Kunst ist eigensinnig, lässt sich nicht in schmeichelnde Formen Zwängen —

Berühmte Künstler sind befangen Stets, drum ihre ersten Werke auch die besten: obschon aus dunklem Schoosse . . . . entsprossen.

Man sagt die Kunst sey lang, kurz das Leben — lang ist das Leben nur kurz die Kunst. Soll uns ihr Hauch zu den Göttern heben — so ist er eines Augenblickes Gunst.“

Ob der letzte Satz (die zweimal zwei gereimten Verse) von Beethoven verfasst, oder irgendwoher entlehnt ist, wissen wir nicht.

*) Die beiden letzten Quartette in Cis moll und F dur sind zu Lebzeiten Beethovens nicht mehr aufgeführt worden. Erschienen sind sie im April und September 1827.

„Der schwergefasste Entschluss"



und die Motive werden im Finale weiter verwendet. Kaum erklären die Worte das Finale*), dem man vielleicht eine andere Ueberschrift,

„Ergebung!"

beifügen könnte; schwerlich erhellt das Finale den Inhalt des Tonwerks. Vieles erscheint hier, man weiss nicht, woher es kommen

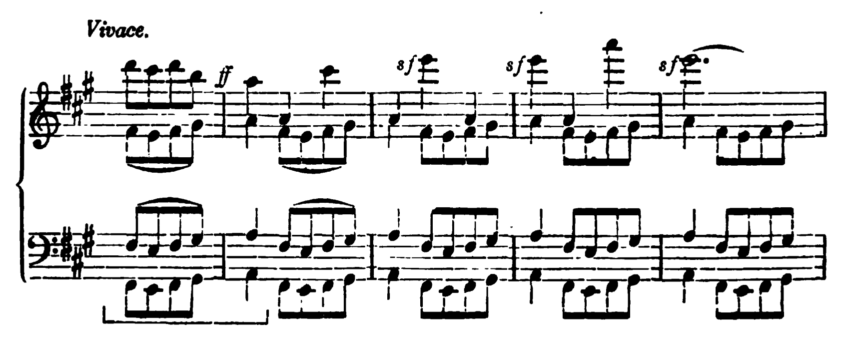
*) Nichts ist vielen Menschen annehmlicher, als wenn ein räthselhaft, ja unbegreiflich Erscheinendes auf einen ganz natürlichen und alltäglichen Vorgang zurückgeführt werden kann; dann ist aller Mühsal des Nachsinnens ein Ende und die Nachsinnenden sind Thoren gegenüber den Bequemen. So erzählt Schindler, dass jene Frage „Muss es sein?" mit der Antwort und der musikalischen Formulirung nichts seien, als Nachklänge aus Beethovens Junggesellen-Wirthschaft. Die Haushälterin habe Geld verlangt, er habe gefragt, muss es sein? und sie habe geantwortet: es muss sein. Oder auch — also schon zweierlei Ursprung! welcher ist der erdichtete? oder sind es beide? — es beziehe sich die ganze Aufschrift auf einen Hergang ähnlichen Inhalts mit einem Musikverleger. Beide Ueberlieferungen „betreffen den Artikel Geld, und sind nichts als unschuldige Scherze."

Mögen beide Sagen wahr sein, oder nur eine: was beweisen sie? nichts und gar nichts. Ist dieses Quatuor, oder auch nur das Finale Scherz? sind auch nur die Motive, besonders das erste scherzhafter Natur? Wenn hierauf unbedenklich Nein auf Nein geantwortet werden muss, so mögen jene Sagen wahr sein, oder nicht; immer bleibt die Frage: was bedeuten die Motive, was bedeutet das Quartett? was muss im Geiste des Künstlers vorgegangen sein, um die angeblich ganz äusserlich gefundenen Motive und Worte in dieses Werk und seinen Zusammenhang zu bringen? Auch Schindler wird den wesentlichen Punkt gleich bei der Erzählung gewahr. Er schliesst sie mit den Worten: „Welchen Palast aber hat Beethoven auf diese unschuldige Basis aufgebaut, die gleichwohl etwas prosaischen Ursprungs ist!"

So hat die erste Ausgabe dieses Buches berichtet. Seitdem hat der Verf. von seinem geschätzten Freunde, Herrn Moritz Schlesinger, nachfolgende Berichtigung erhalten. Herr M. Schlesinger war 1819 und die folgenden Jahre Theilhaber an der Verlagshandlung seines Vaters und hatte unter anderm auch das F dur-Quartett zum Verlag übernommen. Unter dem 27. Februar 1859 schrieb er dem Verf. zur Benutzung bei einer neuen Ausgabe Folgendes:

.... Was nun das Es muss sein im letzten Quartett betrifft, so kann niemand besser als ich es Ihnen erklären. Ich besitze nämlich dasselbe von seiner eignen Hand in Stimmen ausgeschrieben, und als er es mir sandte, schrieb er uns dazu: „Sehen Sie, was ich für ein unglücklicher Mensch bin,

und stammen mag. So in der zweiten Partie des zweiten Satzes (nach früherem Nenngebrauch das Trio zum Scherzo), deren Melodie so leicht und anmuthig anfangs hinauftanzt aus dem Bass in die erste Violin (S. 14 der Partitur), die grollende Wiederholung des ersten Motivs unter der lustigen Schwebe der Melodie (das Motiv ist hier mit ⌞___⌟ bezeichnet)



die in dreifachen Oktaven 47 mal hintereinander geschieht. Hat sich dies Tonbild, vielleicht aus den kranken Hörnerven (es wäre die einzige Spur eines unmittelbaren Einflusses des Physischen auf das Psychische bei Beethoven) im Geiste sausend eingenistet? ist es äusserstes Beharren in irgend einer Vorstellung? —

Sehr ernste, schicksalsergebene Gedanken eines edlen Geistes reden zu uns aus dem folgenden dritten Satze, Lento assai e can-

---

nicht nur, dass es was schweres gewesen es zu schreiben, weil ich an etwas anderes viel grösseres dachte, und es nur schrieb, weil ich es Ihnen versprochen und Geld brauchte und dass es mir hart ankam können Sie aus dem es muss sein . . . . entziffern, aber nun kommt noch dazu, dass ich wünschte es Ihnen in Stimmen der Deutlichkeit für den Stich halber zu schicken und in ganz Mödlingen (dort wohnte er damals) finde ich keinen Kopisten. und da habe ich es selbst kopiren Müssen, das war einmahl ein sauber Stück Arbeit! Uf es ist geschehen. Amen.“ Dieses Briefes (fährt Herr S. fort) erinnere ich mich sehr deutlich und genau, leider ist er bei dem Brande meines Hauses 1826 . . . . zu Grunde gegangen.

Der Verf. hat die räthselhafte Ueberschrift von Beethovens ihm genau bekannter Hand in jeder der vier Stimmen selber gesehen, dazu von fremder Hand die Uebersetzung ins Französische. Durch Herrn S. Güte ist er in den Stand gesetzt, ein Fascimile mitzutheilen.

Mag nun Beethovens Erläuterung ernst gemeint sein, oder ein nachträglicher Einfall, wie bei Op. 90, — wir mögen das Erstere nicht in Abrede stellen, — jedenfalls kann sie sich nicht auf das fatale Ausschreiben bezogen haben, da die Themate schon zuvor, bei der Komposition des Finale, zur Verwendung gekommen sind.

tante tranquillo überschrieben. Es war Beethovens letztes Quatuor, das muss man im Auge behalten.

Alle diese Werke scheinen uns, neben ihrem besondern Inhalte, zu sagen:

Er stand an der Gränze seiner Aufgabe;
ihm ziemte dann, zu sterben.

Der Ausgang.

Wohl mag man das Ende des Lebens, wenn es in würdiger Gestalt erscheint, ein letztes Glück preisen. Als Aeschylus im Greisenalter sich, da seine Zeit vorüber war, aus dem Vaterlande verbannt hatte, zu Gela in Sizilien seine letzten Tage zu leben, und einst vor den Mauern der Stadt sass, sich an den heitern Sonne zu laben, da flog hoch über ihm ein Adler mit der geraubten Schildkröte in den Fängen. Am Fels wollte er sie zerschmettern, aber irrend liess er sie auf die glänzende Scheitel des Dichters hinabfallen. So starb Aeschylus, dem geweissagt war, ein himmlisch Geschoss werde ihn fällen.

Nicht Jedem, der es verdient, ist das Ende so bezeichnend und dem Lebensinhalt entsprechend beschieden. Der Tod, dieser Hohn des Lebens, tritt den Menschen wohl auch in schadenfroher Verneinung der Lebensrichtung an, so den Philosophen Hegel, den Kämpfer um den absoluten Geist, in stofflich-widrigstem Siechthum. Dagegen giebt es für den Scheidenden und die Ueberlebenden nur eine Wehr: Festhalten am wahrhaften Inhalt des Lebens.

Beethovens Ausgang war vielfach getrübt, sein Tod ihm durch Wassersucht, diesen widrigen Ausdruck organischer Erschlaffung, bestimmt. Er selber hielt straff und tapfer am Bewusstsein seines Lebens und Schaffens fest; nach einer schmerzhaft ängstigenden Punktur hatte er noch Laune genug, auszurufen: Besser, Wasser aus dem Bauch, als in den Werken.

Wenden wir uns ohne Weiteres an den Verlauf der letzten Freuden und Leiden.

Nachdem Beethoven bereits 1809 zum korrespondirenden Mitgliede des Instituts der Wissenschaften, Literatur und Kunst zu Amsterdam, am 16. Novbr. 1815 zur Anerkennung seiner Verdienste um die Armen, zu deren Bestem er wiederholt seine Kompositionen unentgeltlich aufgeführt hatte, zum Ehrenbürger der Stadt Wien, am 15. März 1819 zum Ehrenmitgliede der philharmonischen Gesellschaft in Laibach, am 1. Oktober 1819 zum Ehrenmitgliede des kaufmännischen Vereins in Wien, am 1. Januar 1822 zum Ehrenmitgliede des steiermärkischen Musikvereins, am 28. Oktober*) 1822 zum Ehrenmitgliede der Stockholmer Akademie der Künste und Wissenschaften ernannt worden war, fand auch „die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaats“ im Jahr 1823**) nach zehnjährigem Bestehen und nachdem sie bereits mehrere einheimische und auswärtige Künstler zu Ehrenmitgliedern ernannt hatte, sich veranlasst, Beethoven ihr Diplom zuzusenden. Beethoven durch die Verspätung verletzt, war kaum zu bewegen, es nicht zurückzuschicken; die in solchen Fällen übliche Antwort unterblieb.

Verhängnissvoller sollten die Folgen einer andern Ehrenbezeigung sein. Im Herbst 1822 ward Beethoven von der Administration des Hofopern-Theaters eingeladen, den Fidelio, der seit 1819 geruht hatte, zu dirigiren. Beethoven war nach einigem Schwanken bereit. Zwar war schon am 3. Oktober (S. 178) die Aufführung der „Ruinen von Athen“ mit der neuen Festouverture in C dur, Op. 124, und einer neu hinzukomponirten Schlussmusik (Chor mit Sopran- und Violin-Solo und Ballet) nichts weniger als glücklich abgelaufen; aber Beethoven war sich nicht bewusst worden, dass er selber durch die Unzulänglichkeit seines Gehörs, durch unablässiges Hinlauschen und Zurückhalten des Taktes den grössten Theil der Schuld getragen hatte.

Jetzt, im November, begab er sich in Schindlers Begleitung zur Probe des Fidelio. Aber schon bei den ersten Nummern zeigte sich die Unmöglichkeit, fortzufahren. Er nahm nicht nur die Bewegung bald schneller, bald langsamer, als Sänger und Orchester gewohnt waren, sondern wieder führte seine Schwerhörigkeit jenes unab-

*) H. S. (Fischhoff'sches Manuskr. S. I, S. 162).

**) Die H. S. giebt den 7. März 1827 (das wäre 19 Tage vor Beethovens Tode) als Tag der Verleihung des Diploms an, und bemerkt, dasselbe sei bereits am 26. Oktober 1826 ausgefertigt und nur die Aushändigung verspätet worden. Wir finden weder für Beethoven noch für den verdienten Verein wichtig, diesen Punkt, in dem die H. S. von Schindler abweicht, zur Evidenz zu bringen.

lässige, alles verwirrende Zögern und Taktverschleppen herbei. Der anwesende Kapellmeister Umlauf vermittelte so lange wie möglich; endlich ward die Unmöglichkeit klar, so fortzufahren, es musste Beethoven gesagt werden: es geht nicht. Aber wer sollte das harte Wort aussprechen? Weder Umlauf noch der gegenwärtige Administrator Duport, beide von Verehrung und Mitleid erfüllt, vermochten es. Zuletzt ward Beethoven auf allen Gesichtern die Verlegenheit gewahr und foderte Schindler auf, ihm aufzuschreiben, was das alles zu bedeuten habe. Schindler that es und bat ihn, nicht weiter fortzufahren. Beethoven verliess sogleich schweigend das Orchester. Welche Gefühle er stumm in sich verschloss gegenüber diesem: Es geht nicht mehr, — das ermisst Jeder.

Die letzte Ehren- und Liebesbezeigung von Seiten der Wiener, — das treue Ausharren und Lieberweisen der persönlichen Freunde unerwähnt, — erlebte er im folgenden Jahre. Jener Verwelschung der Musik, die durch Rossini hereingebrochen war, gegenüber gedachte man der edlern Zeit, in der Beethoven die Geister erhoben hatte. Die Freunde des Künstlers und seiner Kunst beschlossen, ein Weihe- und Erinnerungsfest für ihn, eine Wiedererweckung der hohen Kunst zu veranstalten, — uneingedenk oder trotz dem, dass gegen die Strömung der Zeit der Einzelne oder eine Handvoll Einzelner nichts vermögen. Sie erliessen eine Zuschrift*) an ihn und

*) Die Zuschrift, die die Unterzeichner ehrt und Beethoven erfreut hat, darf nicht verloren gehn. Sie lautet so:

„An den Herrn Ludwig van Beethoven.

Aus dem weiten Kreise, der sich um Ihren Genius in seiner zweiten Vaterstadt in bewundernder Verehrung schliesst, tritt heute eine kleine Schaar von Kunstjüngern und Kunstfreunden vor Sie hin, um längst gefühlte Wünsche auszusprechen, lange zurückgehaltenen Bitten ein bescheiden freies Wort zu geben.

Doch wie die Anzahl der Wortführer nur ein geringes Verhältniss ausdrückt zur Menge derer, die Ihren Werth, und was Sie der Gegenwart und einer kommenden Zeit geworden sind, freudig erkennen, so beschränken auch jene Wünsche und Bitten sich keineswegs auf die Zahl der Sprecher für so viele Gleichgesinnte, und es dürfen diese Namen Alle, denen Kunst und Verwirklichung ihrer Ideale mehr als Mittel und Gegenstand des Zeitvertreibes sind, behaupten, dass, was sie wünschen, von Unzähligen gewünscht, was sie bitten, von Jedem, dessen Brust ein Gefühl des Göttlichen in der Musik belebt, laut und im Stillen wiederholt wird.

Vorzüglich sind es die Wünsche vaterländischer Kunstverehrer, die wir hier vortragen, denn ob auch Beethovens Name und seine Schöpfungen der gesammten Mitwelt und jedem Lande angehören, wo der Kunst ein fühlendes Gemüth sich öffnet, darf Oesterreich ihn doch zunächst den Seinigen nennen. Noch ist in seinen Be-

luden ihn ein, seine neuen Werke, namentlich die zweite Messe und die neunte Symphonie, „im Kreise der Seinen“ zur Aufführung zu bringen.

Schindler kam nach der Einhändigung der Schrift zu Beethoven. „Ich fand (erzählt er) Beethoven mit dem Promemoria

---

wohnern der Sinn nicht erstorben für das, was im Schooss ihrer Heimath Mozart und Haydn Grosses und Unsterbliches für alle Folgezeit geschaffen, und mit freudigem Stolze sind sie sich bewusst, dass die heilige Trias, in der jene Namen und der Ihrige als Sinnbild des Höchsten im Geisterreich der Töne strahlen, sich aus der Mitte des vaterländischen Bodens erhoben hat.

Um so schmerzlicher aber müssen sie es fühlen, dass in diese Königsburg der Edelsten fremde Gewalt sich eingedrängt, dass über den Hügeln der Verblichenen und um die Wohnstätte des Einzigen, der aus jenem Bunde uns noch erübrigt, Erscheinungen den Reihen führen, welche sich keiner Verwandschaft mit den fürstlichen Geistern des Hauses rühmen können, dass Flachheit Namen und Zeichen der Kunst missbraucht, und im unwürdigen Spiel mit dem Heiligen, der Sinn für Reines und ewig Schönes sich verdüstert und schwindet.

Mehr und lebendiger als je zuvor fühlen sie daher, dass gerade in diesem Augenblick ein neuer Aufschwung durch kräftige Hand, ein neues Erscheinen des Herrschers auf seinem Gebiete, das Eine sei, was Noth thut. Dieses Bedürfniss ist es, was sie heute zu Ihnen führt, und Folgendes sind die Bitten, die sie für Alle, denen diese Wünsche theuer sind, und im Namen vaterländischer Kunst an Sie richten.

Entziehen Sie dem öffentlichen Genusse, entziehen Sie dem bedrängten Sinne für Grosses und Vollendetes nicht länger die Aufführung der jüngsten Meisterwerke Ihrer Hand. Wir wissen, dass eine grosse kirchliche Komposition sich an jene erste angeschlossen hat, in der Sie die Empfindungen einer, von der Kraft des Glaubens und vom Licht des Ueberirdischen durchdrungenen und verklärten Seele verewigt haben. — Wir wissen, dass in dem Kranz Ihrer herrlichen, noch unerreichten Symphonieen eine neue Blume glänzt. Seit Jahren schon, seit die Donner des Sieges von Victoria verhallten, harren wir und hoffen, Sie wieder einmal im Kreise der Ihrigen neue Gaben aus der Fülle Ihres Reichthums spenden zu sehen! Erhöhen Sie den Eindruck Ihrer neuesten Schöpfungen durch die Freude, zuerst durch Sie selbst mit ihnen bekannt zu werden! Geben Sie es nicht zu, dass diese Ihre jüngsten Kinder an Ihrem Geburtsorte einst vielleicht als Fremdlinge, vielleicht von solchen, denen auch Sie und Ihr Geist fremd sind, eingeführt werden! Erscheinen Sie baldigst unter ihren Freunden, Ihren Verehrern und Bewunderern! — Dies ist unsere nächste und erste Bitte.

Aber auch andere Ansprüche an Ihren Genius sind laut geworden. — Die Wünsche und Erbietungen, die vor länger als einem Jahre von der Leitung unserer Hof-Opernbühne, dann von dem Vereine österreichischer Musikfreunde an Sie gelangten, waren zu lange der stille Wunsch aller Verehrer der Kunst und Ihres Namens, erregten der Hoffnungen und Erwartungen zu viele, als dass sie nicht nahe und ferne die schnellste Verbreitung gefunden, nicht die allgemeinste Theilnahme erweckt hätten. — Die Poesie hat das Ihre gethan, so

in der Hand. Nachdem er mir mitgetheilt, was sich so eben zugetragen (die Schrift war ihm feierlich überreicht worden), und nachdem er das Blatt nochmals durchflogen, überreichte er es mit ungewöhnlicher Ruhe mir, sich an's Fenster stellend und nach dem Zug der Wolken blickend. Dass er innerlich tief bewegt war,

---

schöne Hoffnungen und Wünsche zu unterstützen. Ein würdiger Stoff von geschätzter Dichterhand gewärtiget, dass Ihre Phantasie ihn in's Leben zaubere. Lassen Sie jene innigen Aufforderungen zu so edlem Ziele nicht verloren sein! Säumen Sie nicht länger, uns die entschwundenen Tage zurückzuführen, wo Polyhymniens Gesang die Geweihten der Kunst, wie die Herzen der Menge gleich mächtig ergriff und entzückte!

Sollen wir Ihnen sagen, mit wie tiefem Bedauern Ihre Zurückgezogenheit längst gefühlt worden? Bedarf es der Versicherung, dass, wie alle Blicke sich hoffend nach Ihnen wandten, Alle trauernd gewahrten, dass der Mann, den wir in seinem Gebiete vor Allen als den Höchsten unter den Lebenden nennen müssen, es schweigend ansah, wie fremdländische Kunst sich auf deutschem Boden auf den Ehrensitz der deutschen Muse lagert, deutsche Werke nur im Nachhall fremder Lieblingsweisen gefallen, und wo die Trefflichsten gelebt und gewirkt, eine zweite Kindheit des Geschmackes dem goldenen Zeitalter der Kunst zu folgen droht?

Sie allein vermögen, den Bemühungen der Besten unter uns einen entscheidenden Sieg zu sichern. Von Ihnen erwarten der vaterländische Kunstverein und die deutsche Oper neue Blüten, verjüngtes Leben und eine neue Herrschaft des Wahren und Schönen über die Gewalt, welcher der Modegeist des Tages auch die ewigen Gesetze der Kunst unterwerfen will. Geben Sie uns Hoffnung, die Wünsche Aller, zu denen die Klänge Ihrer Harmonien gedrungen sind, baldigst erfüllt zu sehen! Dies ist unsere angelegentlichste zweite Bitte. — Möge das Jahr, das wir begonnen, nicht endigen, ohne uns mit den Früchten unserer Bitten zu erfreuen, und der kommende Frühling, wenn er der ersehnten Gaben eine sich entfalten sieht, für uns und die gesammte Kunstwelt zur zwiefachen Blütenzeit werden.

Wien, in Februar 1824.

Gezeichnet;

Fürst C. Lichnowsky.
Artaria et Comp.
v. Hauschka.
M. J. Leidesdorf.
J. E von Wayna.
Andreas Streicher.
Anton Halm.
Abbé Stadler.
v. Felsburg, Hofsekr.
Ferd. Graf v. Stockhammer.
Anton Diabelli.
Ferd. Graf von Palffy.
Ed. Freiherr v. Schweiger.
Graf Czernin, Oberst-Kämmerer
Moritz Graf v. Fries,
J. F. Castelli.
Prof. **Deinhardstein.**
Ch. Kuffner.
F. R. Nehammer, ständ. Sekretär.
Steiner v. Felsburg, Bank-Liquidator.
M. Graf von Dietrichstein.
Ig. Edler von Mosel, k. k. Hofrath.
Karl Czerny.
Moritz Graf von Lichnowsky.
v. Zmeskall.
Hofrath **Kiesewetter.**
L. Sonnleithner.
D. Steiner et Comp.
Lederer.
J. N. Bohler.

konnte mir nicht entgehn. Nachdem ich gelesen, legte ich das Blatt bei Seite und schwieg, abwartend, ob er nicht zuerst die Konversation beginnen werde. Nach langer Pause, während seine Blicke unablässig die Wolken verfolgten, wendete er sich um und sagte in ganz hohem Tone, der seine innere Bewegung verrieth: „Es ist doch recht schön! — Es freut mich!"

Nicht leicht wurd' es ihm, diese Einladung anzunehmen; er hatte den Sinnentaumel, der sich des Publikums bemächtigt, wohl erkannt und erachtete Publikum und Künstler für Grosses nicht mehr empfänglich. Dennoch wollte er sich nicht versagen.

Schindler übernahm das Geschäftliche. Man beschloss, dass die Aufführung auf dem Hoftheater nächst dem Kärthner-Thore stattfinden solle. Grosse Schwierigkeiten erhoben sich durch die Versuche des Administrators Duport, der Kasse seines Theaters aus dem Beethovenschen Unternehmen einen Vortheil zuzuwenden; die Unterhandlungen wollten nicht fortrücken, weil Duport sowohl wie Beethoven sich hartnäckig erwiesen und obenein täglich ihre Ansichten und Foderungen änderten. Endlich verabredeten Schindler, Graf Lichnowsky und Schuppanzigh, sich zu bestimmter Zeit gleichsam zufällig bei Beethoven zusammenzufinden, ihn zu bestimmten Erklärungen zu bewegen, sie niederzuschreiben und Beethoven zur Unterzeichnung zu bewegen.

Die Absicht war gut; aber sie hatten den Karakter des Freundes und seinen zur andern Natur gewordenen Argwohn nicht erwogen. Beethoven merkte die Verabredung, schöpfte Verdacht und erliess folgende Absageschreiben.

„An den Grafen Moritz Lichnowsky.

Falschheiten verachte ich. Besuchen Sie mich nicht mehr. Akademie hat nicht statt.

Beethoven."

„An Herrn Schuppanzigh.

Besuche Er mich nicht mehr. Ich gebe keine Akademie.

Beethoven."

„An Herrn Schindler.

Besuchen Sie mich nicht mehr, bis ich Sie rufen lasse. Keine Akademie.

Beethoven."

Die Freunde waren edel genug, demungeachtet für sein Bestes zu sorgen und das Konzert nicht aufzugeben.

Es hatte in der That am 7. Mai 1824 statt. Das Programm bestand aus 3 Nummern: 1. Die Ouverture Op. 124. 2. Die Missa solemnis, jedoch wegen der Zeitdauer des Ganzen unter Wegfall des Gloria, Sanctus und Benedictus. 3. Die neunte Symphonie. Das Haus war gedrängt voll und brachte eine Einnahme von 2220 Gulden W. W. Davon nahm die Administration des Theaters 1000 fl. vorweg, die Kopiatur kostete 800 fl., folglich blieben für Beethoven 420 Gulden W. W. Dafür hatte er den Verdruss der Unterhandlungen, alle Mühen eines solchen Unternehmens, den Streit mit den Sängern, die ihre Partien (mit Recht!) unausführbar hoch fanden, ertragen. Vergebens hatten die Sängerinnen Sontag und Unger, die Beethoven zu sich beschieden, um ihre Partien mit ihnen durchzugehn, ihm darüber Bemerkungeu gemacht und die Unger ihn einen „Tyrannen aller Singorgane“ genannt. Er erwiderte: sie seien nur beide durch die italienische Musik verwöhnt. „So quälen wir uns denn in Gottes Namen weiter!“ die Sontag.

Umlauf dirigirte. Beethoven stand in der Mitte des Orchesters, den Rücken gegen das Publikum gewandt. Er hörte nichts von Allem, auch nicht den ungeheuren Beifallssturm am Schlusse der Symphonie Die Unger musste ihn herumdrehn, damit er den Jubel des Volkes wenigstens sehe.

Leider war der Arme, den sie hier so hoch feierten, durch all das Ungemach, das ihn betroffen, so gereizt und durch die Taubheit so misstrauisch geworden, dass es keine ungetrübte Freude mehr für ihn gab. Ein freundschaftliches Mahl, das nach der zweiten Aufführung im Prater statt hatte, ward durch Beethovens Gereiztheit unterbrochen. Schindler, von ihm durch ungerechtes Misstrauen beleidigt*), entfernt sich zuerst, Umlauf folgt, Schuppanzigh be-

*) Nach Schindlers Bericht erlitt sein Umgang mit Beethoven durch diesen Vorfall die erste empfindliche Störung, die erst im Herbst desselben Jahres durch Beethovens versöhnliches Entgegenkommen beseitigt wurde. Jedoch muss Beethoven schon längere Zeit vorher argwöhnisch gegen ihn gewesen sein. Ja wenn man einzelne Kraftausdrücke berücksichtigt, deren er sich in Briefen aus dem August und September 1823 über Schindler bedient (Nohl, Briefe Nr. 278 und 284, Neue Briefe Nr. 265 und 268), so könnte man fast vermuthen, dass letzterer sich wirklich arg vergangen. Doch da uns gegen ihn beweisende Thatsachen nicht bekannt sind, so müssen wir annehmen, dass Beethoven einige Zeit in bedauernswerthem Grade Einflüsterungen sich hingegeben hat. Später ist Schindler noch einmal von Beethovens Seite verdrängt worden, und zwar durch den Kanzleibeamten und Violinisten Karl Holz, dem der Meister wegen seiner kalkulatorischen Geschicklichkeit fünfviertel Jahre lang Vertrauen schenkte,

giebt sich in ein anderes Speisehaus. Der Unglückliche, der sich vom Theaterdirektor Duport und von Schindler bei dem ersten Konzert übervortheilt wähnte, blieb mit seinem Neffen bis spät in die Nacht und schalt (so erzählt der Neffe in einem Konversationshefte aus dieser Zeit) „im tempo furioso“ auf die drei Gäste. — Wer nur den nackten Vorgang, nicht den Menschen mit seinem Schicksal sieht, verdamme das.

Die schon angedeutete zweite Aufführung wurde am 23. Mai im grossen Redoutensaale veranstaltet. Nur musste Beethoven sich gefallen lassen, dass sämmtliche Messensätze mit Ausnahme des Kyrie wegfielen und dafür für Signor Davide Rossini's Di tanti palpiti, für die Sontag eine Roulade des Merkadante, auch ein verlegnes Terzett von ihm selber „Empi, tremate“ eingeschoben wurden.

Der Saal war nicht zur Hälfte gefüllt. Wohl hatte Beethoven das Publikum richtig beurtheilt; seine Zeit war vorüber. Die Unsterblichkeit erwartete ihn. Was er für sie weiter noch geschaffen, haben wir wenigstens im Allgemeinen angedeutet.

Noch in der letzten Zeit sollte sich übrigens sein treuer Eifer für die Ehre würdiger Kunstgenossen bewähren. Diesmal galt es Mozart, den er einmal (S. 419) in seiner Ereiferung für Händel nicht zu erwähnen Raum gefunden. Gfr. Weber, verdienstvoll als Theoretiker, schwach als Komponist, hatte Mozarts Requiem nicht durchaus als vollgültiges Kunstwerk anzuerkennen vermocht und war auf die Annahme geführt worden: dasselbe sei von Mozart unvollendet hinterlassen und von Süssmaier nach Mozartischen Skizzen zu Ende geführt worden, könne mithin theilweise gar nicht als Mozarts Werk gelten. Seine Ausstellungen galten daher in diesem Sinne nicht Mozart, sondern dem Nachfolger desselben am Werke. Allein sie waren allerdings in herben Ausdrücken abgefasst und liessen viele nicht genau lesende Musiker über die vermeintliche Ehrenkränkung Mozarts in Harnisch gerathen. Unter ihnen auch den Abt Stadler, dessen Schrift von Weber mit Ueberlegenheit, aber auch mit verletzender Bitterkeit widerlegt wurde.

---

weil er hoffte durch ihn seine geschäftlichen und pecuniären Angelegenheiten in vortheilhafter Weise zu reguliren und so dem geliebten Neffen einst ein reiches Vermögen zu hinterlassen. Schindler hielt sich in Folge dessen vom März 1825 bis August 1826 fern. Sogar seine Biographie wollte Beethoven durch Holz schreiben lassen, wie Deiters berichtet. Doch hat er ihn endlich durchschaut und sich von seinem demoralisirenden Einflusse befreit.

Das Nähere des Streits liegt ausserhalb unserer Darstellung, nur Beethovens Antheil ist uns dabei von Bedeutung.

Stadler suchte zu seiner Stärkung einen Mann von Gewicht und fand ihn in Beethoven. Auch Beethoven liess sich zu der Annahme verleiten, dass es sich um Mozarts Ehrenrettung handle und Weber als Verunglimpfer des grossen Künstlers vorgetreten sei. Da schrieb er denn an Stadler den untenstehenden Brief*), der natür-

*) Beethovens Brief vom 6. Februar 1826.

. . . . „Sie haben wirklich sehr wohl gethan, den Manen Mozarts Gerechtigkeit durch ihre wahrhaft Meisterhafte und die sache durchdringende Schrift zu verschaffen und sowohl . . . oder profane wie alles was nur Musikal. ist"

(nachgetragen von B. „oder nur dazu gerechnet werden kann")

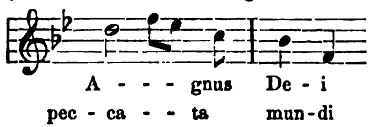
„muss ihnen Dank dafür wissen —

Es gehört entweder Nichts oder sehr Viel dazu d. g. auf's Tapet zu bringen, wie H. W.

bedenkt man noch, dass, so viel ich weiss, ein solcher ein Tonsetzbuch geschrieben, und doch solche Sätze



Mozart zuschreiben will, nimmt man nun das eigne Machwerk W. noch dazu, wie





man erinnert sich bey der erstaunlichen Kenntniss der Harmonie und Melodie des H. W. an die verstorbenen alten Reichskomponisten Sterkel . . . . Kalkbrenner (Vater) André (nicht der gar andre) etc.

requiescant in pace — ich insbesondere danke ihnen noch mein verehrter Freund für die Freude die sie mir durch Mittheilung ihrer Schrift verursacht haben, allzeit habe ich mich zu den grössten Verehrern Mozarts gerechnet, und werde es bis zum letzten Lebenshauch —

Ehrwürdiger Herr ihren Segen nächstens — . . . ." —

Uebrigens stand Abbé Stadler, geb. 1748, gest. 1833, mit seinen musikalischen Anschauungen bei Haydn und Mozart. Zum Verständniss Beethovens ist er nicht fortgeschritten.

lich in die Oeffentlichkeit kam. Das Facsimile findet sich bei Schlossers Biographie Beethovens. Beethoven hatte geirrt und Unrecht, aber sein Eifer war ein Zeugniss für seine Wohlgesinntheit gegen den grossen Kunstgenossen. Nur dies ist ihm zu Ehren festzuhalten. Dass Webers Ansicht durch Angriffe auf seine Kompositionen nicht widerlegt werden konnte, leuchtet ein. Wie Weber dadurch noch mehr erbittert und in neue Missverständnisse verwickelt wurde, gehört nicht hierher.

Doch wir haben geirrt, wenn wir jene wohlgemeinte Unternehmung der Kunstfreunde oben die letzte Ehren- und Liebesbezeigung genannt. Im Volke lebte für den ausserordentlichen Mann mit dem Seherblick, mit der Weltvergessenheit eines Propheten scheue Verehrung und stumme Liebe fort. Man hat eine Reihe Kohlenträger unter ihrer schweren Bürde stillstehen sehn, um den daherwandelnden, in sich versunkenen, seltsamen Mann ja nicht in seinem Sinnen zu stören. Schon des Knaben Art hatte die Innerlichkeit seines Wesens, die Richtung des Geistes auf die in ihm selbst lebende Welt bezeugt. Cäcilie Fischer in Bonn, seine acht Jahre ältere Hausgenossin in der Rheingasse 934, wo er die reiferen Knabenjahre verlebt hat, erzählt*), dass der Knabe Ludwig van Beethoven oft in einem Hoffenster lag und beide Hände um den Kopf geschlagen, starr auf einen Fleck hinblickend, auf Fragen Vorübergehender keine Antwort gab, nicht aus Eigensinn, sondern weil seine Gedanken ihn nichts vernehmen liessen, ihn festhielten. Schon damals liess man ihn still gewähren und lenkte ihn nicht ab. Und später sah man in ihm eine ausserordentliche, nicht blos eine absonderliche Erscheinung, so wunderlich sich auch sein Aeusseres durch das Zusammenwirken des durchgeisteten Antlitzes und einer halb nachlässigen, halb verschrobenen Tracht ausnahm.

Einst als kurfürstlicher Hofmusiker, kaum 15 Jahre alt, erschien er, wenn's zum Hofdienste ging, in seegrünem Frack, in kurzen, grünen Hosen mit Schnallen, in seidenen Strümpfen und Schuhen mit schwarzen Schleifen, in seidener, goldgestickter Weste, frisirt mit Locken und Haarzopf, einen Klapphut unter dem linken Arm, einen Degen mit silberner Koppel an der Seite. Wie tief

*) In dem sogenannten Fischer'schen Manuskript, welches Erinnerungen an die Beethovensche Familie, aufgeschrieben von Gottfried Fischer, dem einstigen Eigenthümer des Hauses Rheingasse 934 und Bruder Cäciliens, enthält. Es ist herausgegeben von Deiters als Anhang VII des ersten Bandes der Thayer'schen Biographie. —

sollte bald danach und für immer diese Zeit des pflichtmässigen steifen Putzes unter seine Persönlichkeit und seine Ziele sinken!

Den grossen, breitkrämpigen, vom Regen und Staub verfilzten Hut, den er nur selten bürstete, meist beim Eintreten ins Zimmer nur auszuschwenken pflegte, trug er, um die Stirn freizuhalten, tief im Nacken, so dass die Krämpe den Rockkragen berührte und allmählich abschabte. Die grauen Haare hingen halb kraus, halb starr um den Kopf. Die Flügel des ungeknöpften Rockes, zumal des blauen Fracks mit Messingknöpfen, wurden beim Gehen vom Wind um die Arme geschlagen, auch die langen Zipfel des um den breiten Hemdkragen gelegten weissen Halstuches flogen nach aussen. Die Lorgnette hing an einer Schnur lose herab. Die Schösse des Rockes wurden durch Belastung straff gezogen, denn sie bargen ausser dem oft hervorblickenden Taschentuche ein Skizzenbuch und ein Konversationsheft nebst dickem Zimmermannsbleistift zum Gebrauch für begegnende Bekannte, auch wohl ein Hörrohr. So wandelte er, den Oberkörper etwas vorgestreckt, den Kopf hochgehoben, unbekümmert um Nachreden und Spöttereien Vorübergehender auf Strassen und Spazierwegen daher. Der Neffe Karl ging nicht gern mit ihm aus, weil er sich der auffallenden Erscheinung schämte. Es ist daher begreiflich, wenn fremde Leute den grossen Geist, den diese absonderliche Hülle barg, gelegentlich verkannten. So ist denn auch folgender tragikomische Vorfall, den Thayer vom Kupferstecher Professor Höfel in Salzburg als verbürgt hat erzählen hören, durchaus glaubhaft. Wir geben ihn wörtlich nach Thayers Darstellung.

„Im Jahre 1822 oder 23 sass Höfel eines Abends, als es schon dunkel war, mit mehreren seiner Collegen und dem Polizeicommissär beim Abendessen im Gasthausgarten „zum Schleifer“, ausserhalb der Thore von Wiener Neustadt, als ein Polizeidiener zum Commissär kam und ihm folgende Meldung machte:

Herr Commissär, wir haben Jemanden arretirt, der uns keine Ruhe giebt und immerfort schreit, dass er Beethoven sei. Er ist aber ein Lump — hat keinen Hut — einen alten Rock u. s. w., keinen Ausweis, wer er ist u. s. w.“

Der Commissär befahl, den Mann bis auf den nächsten Tag zu behalten, dann werde man hören, wer er sei.

Am nächsten Tage war die Gesellschaft neugierig, wie der Vorfall ausgefallen, und der Commissär erzählte, dass er ungefähr um 11 Uhr Nachts aufgeweckt und ihm wieder gemeldet wurde,

wie der Arretirte keine Ruhe gebe, sondern verlange, dass man den Herrn Herzog, Musikdirector in Wiener-Neustadt, zu seiner Identificirung herrufe.

Dies geschah, und als Herzog den Mann sah, nahm er ihn unter dem Ausrufe: „Das ist Beethoven“ sofort mit nach Hause.

Tags darauf kam der Bürgermeister zu Beethoven, um wegen des Vorgefallenen um Entschuldigung zu bitten, und liess ihn, von Herzog mit ordentlichen Kleidern versehen, im Magistrats-Staatswagen nach Baden, seinem damaligen Wohnorte, fahren.

Beethoven war an jenem Tage Morgens, ohne Hut und in einem alten Rocke, ausgegangen, einen kleinen Spaziergang zu machen. Er gelangte an den Canal und in Gedanken vertieft, vergass er umzukehren, folgte dem Canal immer fort und befand sich Abends müde, staubbedeckt und hungrig in einem ihm ganz unbekannten Orte, nämlich am Canal-Bassin bei dem Ungerthor von Wiener Neustadt. Hier sah man ihn in die Fenster hineinschauen, und da er wie ein Bettler aussah, wurde er verhaftet.

Auf seine Versicherung: „Ich bin Beethoven“ soll er die Antwort erhalten haben: „Warum nit gar. A Lump sind Sie — so sieht Beethoven nit aus.“ —

Das Alles kann uns den Genius Beethoven nicht erniedrigen. Es zeigt nur sein irdisch Wesen und Ungemach gerade in der Zeit, wo sein Schaffen — die grosse Messe und die neunte Symphonie — vom Irdischen weiter als je entfernt war. Man fühlt sich fast versucht an Jesus unter den Schächern zu denken.

Ganz besonders wohlthuend war es für den Einsamen, dass in den letzten anderthalb Jahren seines Lebens die alte Freundschaft mit Stephan von Breuning wieder in jugendlicher Frische und Ausgiebigkeit erblühte.

Wir haben oben beiläufig erwähnt, dass ihre Beziehung im Jahre 1817 einen argen Stoss erlitten. Schon vorher war der Bruder Kaspar entzweiend zwischen sie getreten, ein Jahr nach dessen Tode bildete Meinungsverschiedenheit über die dem Neffen und Mündel Beethoven's zukommende Behandlung den Anlass zu allerlei Misshelligkeiten, die endlich Breuning bewogen, sich zurückzuziehen. Zwar war nach einiger Zeit Aussöhnung erfolgt, aber die heterogene Richtung ihres Berufes, auch Beethoven's unstätes Leben hatten es zu continuirlicher Wechselbeziehung nicht wieder kommen lassen, so treu auch jeder von beiden des andern gedachte. Indessen das Bewusstsein, was sie einander gewesen, war

stark und lebendig genug, um bei erster Gelegenheit, wo die äussern Verhältnisse es gestatteten, die Freunde wieder innig mit einander zu verbinden. Das zeigte sich, als sie im August 1825 zufällig auf einem Spaziergange zusammentrafen. Stephan hatte seine Gattin und den Sohn Gerhard mit sich. Letzterer erzählt von dieser Begegnung. Kaum waren die alten Kameraden einander ansichtig geworden, so erfolgte die freudigste Begrüssung von beiden Seiten. Beethoven in seiner gehobenen Stimmung gerieth in ein hastiges Erzählen seiner Erlebnisse und in ein Fragen nach allen möglichen Angelegenheiten der Breuningschen Familie hinein, dass der andre kaum zu Worte kommen konnte. Auch wartete Beethoven die Antworten meist nicht ab, er hätte ja doch im Lärm der Strasse nichts verstanden. Aber der alten Gefühle versicherte man sich gegenseitig und das war genügend. Als nun gar sich ergab, dass man nächstens ganz nahe bei einander wohnen würde, da Beethoven Umsiedelung ins sogenannte Schwarzspanierhaus beabsichtigte, welches in nächster Nähe des Rothen Hauses lag, in dem Breuning seit langen Jahren wohnte: da erreichte die Fröhlichkeit ihren Höhepunkt, und man trennte sich mit der Versicherung, von nun an recht oft zusammen zu kommen. Und das ward beiden edlen Männern erfüllt. Ihr Verkehr ward so herzlich wie je, wenngleich natürlich Beethoven als der Unverheirathete mehr bei Breuning aus und ein ging, als umgekehrt, aber nie trat wieder eine Trübung ein, nur der Tod schied die Freunde und auch nur auf kurze Zeit*).

*) Die Folge dieser Wiedervereinigung mit Stephan von Breuning war, dass Beethoven nach vieljähriger Unterbrechung des persönlichen und brieflichen Verkehrs auch mit den am Rheine weilenden Gliedern der Breuning-Wegeler'schen Familie an der Ausgangspforte seines Lebens noch einmal in Verbindung trat. Die letzte Korrespondenz hatte 1810 stattgehabt, als Beethoven sich mit Heirathsplänen trug. Dann folgt ein Schweigen von 15 Jahren, das zuerst Wegeler und seine Gattin Eleonore, geb. Breuning, im December 1825 aufheben.

In jenem Familienkreise waren, seit Beethoven seine Geburtsstadt verlassen, mannigfache Veränderungen eingetreten, die uns um des Antheils willen, den die Mitglieder dieses Kreises an dem Jugendleben Beethovens haben, interessiren.

Was wir hier über diesen Gegenstand mittheilen, ist geschöpft aus dem zuverlässigen Buche Gerhards von Breuning „Aus dem Schwarzspanierhause" (erschienen in Wien 1874); es möge zugleich das im ersten Theile (S. 13 und folgende) und an anderen Stellen Angeführte ergänzen.

Die engere Familie Breuning bestand nach dem frühen, schon am 16. Januar 1777 erfolgten Tode des väterlichen Hauptes, des kurfürstlichen Hofrathes Emanuel Joseph von Breuning aus der Wittwe Helene von Breuning und vier Kindern, die zwischen 1771 und 1777 geboren waren. Das älteste war ein

Im Herbst 1825 also bezog Beethoven die Wohnung im Schwarz-

Sohn, Christoph, ihm zunächst folgte die einzige Tochter Eleonore Brigitta, geb. am 23. April 1772, dann Stephan (gewöhnlich Steffen genannt), geb. am 17. August 1774, endlich Lorenz — kurzweg Lenz — unmittelbar nach dem Tode des Vaters geboren. Die Mutter blieb, obwohl erst 26 Jahre alt, als sie Wittwe wurde, unvermählt und wohnte in Bonn bis zum Jahre 1815. Ihr Haus, dasselbe, in dem Beethoven später aus- und einging, steht noch heute. Es liegt am Münsterplatze, zur Linken der Statue des grossen Tonkünstlers, kenntlich durch den Kardinalshut über der Eingangsthür. Die beiden Brüder des verstorbenen Mannes, Lorenz und Philipp wurden Helenens treue Berather und Fürsorger. Jener, Canonicus in Neuss (Oehm von Neuss), siedelte nach Bonn über, leitete alle wichtigen Angelegenheiten und vertrat an den Kindern Vatersstelle. Philipp, Canonicus in Kerpen, einem Dorfe zwischen Köln und Aachen nahm allsommerlich die ganze Familie und ihre Freunde zu sich. So genoss auch Beethoven seine Gastfreundlichkeit; er soll oft auf der Orgel der Dorfkirche gespielt haben. Zu den frühesten Freunden des Bonner Hauses gehörte Franz Gerhard Wegeler, geb. am 22. August 1765 in ärmlichen Verhältnissen wie Beethoven. Er hatte 1782 des letzteren Bekanntschaft gemacht, und er war es, der ihn als Klavierlehrer Eleonorens und des jüngsten Sohnes Lenz in das Breunning'sche Haus einführte. Musikalische Beanlagung brachte auch Stephan dem jungen Ludwig van Beethoven nahe. Er spielte schon frühe Geige und genoss gemeinschaftlich mit ihm Unterricht auf diesem Instrumente bei Franz Ries. Stephan brachte es zu korrektem und fertigem Spiel, Beethovens Finger scheinen für die Handhabung der Violine nicht gerade geeignet gewesen zu sein; vollendet hat er sie nie gespielt, und namentlich später, da Taubheit seine Ohren ergriff, entbehrte sein Ton der Reinheit. Am Schlusse des Unterrichts schenkte er seine „Schwarzwälder"-Geige seinem Mitschüler Stephan, der sie als theure Erinnerung bewahrt und seinem Sohne Gerhard vererbt hat.

Doch die Zeit kam, wo die Jugendfreunde, denen sich auch die beiden Zwillingsbrüder Karl und Gerhard von Kügelgen, die später berühmt gewordenen Maler, angeschlossen hatten, sich trennen mussten, damit ein jeder seinen Weg gehe. Das Jahr 1787 brachte die erste Scheidung, wenn auch nur für kürzere Dauer. Beethoven ging damals bekanntlich nach Wien, kehrte aber wegen der Erkrankung seiner Mutter nach wenigen Monaten wieder zurück. Wegeler, der das Studium der Medizin ergriffen, bezog die Wiener Hochschule, ward an derselben am 1. September 1789 zum Doktor promovirt und liess sich dann in Bonn als praktischer Arzt nieder. Vom Oktober 1794 bis zum Juni 1796 hielt er sich wiederum in Wien auf, um die medizinischen Anstalten daselbst eingehend kennen zu lernen, und verkehrte während dieser Zeit wiederum auf das Intimste mit Beethoven, der inzwischen auf immer dorthin übergesiedelt war. Nach Bonn zurückgekehrt, ward er der Gatte Eleonorens, später aber nach Koblenz berufen, wo er bis an seinen Tod (7. Mai 1848) als Geheimer Regierungsrath und Medizinalrath eine hochgeachtete Wirksamkeit ausübte. Seine Gattin ging ihm am 13. Juni 1841 im Tode voran. Bei diesem Ehepaare verlebte auch die ehrwürdige Mutter der Familie, Helene von Breuning, ihre letzten Tage. Sie starb am 9. Dezember 1838 in Koblenz. Gegen Ende ihres

spanierhause, die letzte irdische. Er hatte in den vorangehenden

---

Lebens ward ihr einst so reger Geist altersschwach, besonders das Gedächtniss, es vermochte gegenwärtige und frühere Eindrücke nicht auseinanderzuhalten. Ehre ihrem Andenken! Wer möchte behaupten, dass die Entwickelung Beethovens ihrer Mitleitung hätte entbehren dürfen!

Christoph von Breuning und Stephan widmeten sich der Jurisprudenz und studirten zusammen seit 1787 in Göttingen. Ersterer ward nachmals Professor in Bonn, dann Beamter in Köln, in späteren Jahren Geheimes Ober-Appellationsrath am obersten Gerichtshofe in Berlin, wo er noch 1838 lebte. Er starb nach kurzer Pension auf seinem Landsitze in Beul an der Ahr.

Lenz beabsichtigte wie sein Schwager Wegeler Arzt zu werden, ging auch zu seiner Ausbildung mit diesem 1794 nach Wien, starb aber schon am 10. April 1798 bald nachdem er in seine Vaterstadt heimgekehrt war. Beethoven hatte den Jüngling innig geliebt, ihm auch in Wien noch Klavierunterricht ertheilt.

Endlich Stephan. Nach Beendigung seiner Studien wurde er in Mergentheim bei dem deutschen Orden angestellt und einige Jahre später an den Hofkriegsrath in Wien berufen. Bei dieser Behörde rückte er zum Sekretär, später zum Hofrath vor. Wegeler hatte ihn an den Arzt von Vering in Wien empfohlen, in dessen Hause auch Beethoven verkehrte. Stephan fand in demselben eine neue Heimath. Denn Verings Tochter Julie wurde im Jahre 1807 seine Gattin. Sie war eine gute Pianistin, für die Beethoven das ihrem Gatten gewidmete Violinkonzert zu einem Klavierkonzert umarbeitete. Das Glück des jungen Ehepaares, bei dem Beethoven oft bis in die Nacht phantasirte, dauerte nur kurze Zeit, da Julie schon im Frühling 1809 starb. Stephan verband sich in zweiter Ehe mit Konstanze Ruschowitz; sie wurde die Mutter Gerhards, dem wir das oben erwähnte, für Beethovens letzte Jahre so wichtige Büchlein verdanken.

Nunmehr müssen wir jene Briefe wörtlich kennen lernen, die den Verkehr zwischen den rheinischen Freunden und Beethoven nach langer Pause wieder anbahnten. Sie gemahnen an den Kreislauf des Lebens, setzen uns wie einst den Empfänger, der nun am Rande des Grabes stand, in die schöne Jugendzeit, die er in Bonn verlebte, zurück.

„Koblenz, 28. Dez. 1825.

Mein lieber alter Louis!

Einen der 10 Riesischen Kinder kann ich nicht nach Wien reisen lassen, ohne mich in dein Andenken zurückzurufen. Wenn du binnen den 28 Jahren, dass ich Wien verliess, nicht alle 2 Monate einen langen Brief erhalten hast, so magst du dein Stillschweigen auf meine ersten als Ursache betrachten. Recht ist es keineswegs und jetzt um so weniger, da wir Alten doch gern in der Vergangenheit leben und uns an Bildern aus unserer Jugend am meisten ergötzen. Mir wenigstens ist die Bekanntschaft und die enge, durch deine gute Mutter gesegnete, Jugendfreundschaft mit die ein sehr heller Punkt meines Lebens, auf den ich mit Vergnügen hinblicke und der mich vorzüglich auf Reisen beschäftigt. Nun sehe ich an dir wie an einem Heros hinauf, und bin stolz darauf sagen zu können: ich war nicht ohne Einwirkung auf seine Entwicklung, mir vertraute er seine Wünsche und Träume, und wenn er später so

Jahren wieder ein unruhiges Nomadenleben geführt, keine Behausung

———————

häufig miskannt ward, ich wusste wohl, was er wollte. Gottlob, dass ich mit meiner Frau und nun später mit meinen Kindern von dir sprechen darf; war doch das Haus meiner Schwiegermutter mehr dein Wohnhaus als das deinige, besonders nachdem du die edle Mutter verloren hattest. Sage uns nur noch einmal: ja, ich denke Eurer in heiterer, in trüber Stimmung! Ist der Mensch, und wenn er so hoch steht wie du, doch nur einmal in seinem Leben glücklich, nämlich in seiner Jugend; die Steine von Bonn, Kreuzberg, Godesberg, die Baumschul etc. haben für dich Haken, an welche du manche Idee froh anknüpfen kannst.

Doch ich will dir jetzt von mir, von uns etwas sagen, um dir ein Beispiel zu geben, wie du mir antworten musst.

Nach meiner Zurückkunft von Wien 1796 ging's mir ziemlich übel: ich musste mehrere Jahre von der Praxis allein leben, und das dauerte in der höchst verarmten Gegend einige Jahre, ehe ich mein Auskommen hatte. Nun ward ich aber wieder ein bezahlter Professor, und heirathete dann 1802. Das Jahr darauf bekam ich ein Mädchen, was noch lebt und ganz gut gerathen ist. Es hat mit vielem richtigen Verstand die Heiterkeit seines Vaters, und spielt Beethovensche Sonaten am liebsten. Das ist wohl kein Verdienst sondern angeboren. Im Jahr 1807 ward mir ein Knabe geboren, der jetzt in Berlin Medizin studirt. Nach 4 Jahren schicke ich ihn nach Wien, wirst du dich seiner annehmen? Von der Familie deines Freundes starb der Vater 70 Jahr alt den 1. Jan. 1800. Von jener meiner Frau der Scholaster vor 4 Jahren, alt 72 Jahr, die Tante Stockhausen von der Ahr in diesem Jahr 73 Jahr alt. Die Mama Breuning ist 76, der Onkel in Kerpen 85 Jahr alt. Letzterer freut sich noch des Lebens und spricht oft von dir, — die Mama war mit der Tante wieder noch Köln gezogen, sie wohnten im Hause ihrer Eltern, das sie nach 66 Jahren wieder betraten, dann neu bauen liessen etc. Ich selbst habe im August meinen 60 Geburtstag in einer Gesellschaft von einigen 60 Freunden und Bekannten gefeiert, in welcher sich die Vornehmsten der Stadt befanden. — Seit 1807 wohne ich hier, habe nun ein schönes Haus und eine schöne Stelle. Meine Vorgesetzten sind mit mir zufrieden und der König gab mir Orden und Medaillen. Lore und ich sind auch ziemlich gesund.

Jetzt habe ich dich auf einmal mit unserer Lage ganz bekannt gemacht, willst du es bleiben, so antworte nur. — Von unsern Bekannten ist Hofrath Stup vor 3 Wochen gestorben, Fischenich Staatsrath in Berlin, Ries und Simrock zwei alte gute Menschen, der zweite jedoch weit kränklicher, denn der erste.

Vor zwei Jahren war ich einen Monat in Berlin, ich machte dort die Bekanntschaft des Direktors der Singakademie H. Zelter, ein höchst genialer Mann und äusserst offen, daher ihn die Leute für grob halten. In Kassel führte mich Hub. Ries zu Spohr. Du siehst, dass ich es immer noch mit den Künstlern halte.

Warum hast du deiner Mutter Ehre nicht gerächt, als man dich im Conversation-Lexikon und in Frankreich zu einem Kind der Liebe machte? Der Engländer, der dich vertheidigen wollte, gab, wie man in Bonn sagt, dem Dreck eine Ohrfeige, und liess deine Mutter 30 Jahre mit dir schwanger gehn, da der

war auf die Dauer genügend befunden. Im Jahre 1823 hatte er

König von Preussen, dein angeblicher Vater, schon 1740 gestorben sey. — — Nur deine angeborene Scheu etwas anders als Musik von dir drucken zu lassen, ist wohl schuld an dieser sträflichen Indolenz. Willst du, so will ich die Welt hierüber des Richtigen belehren. Das ist doch wenigstens ein Punkt, auf den du antworten wirst. — Wirst du nie den Stephansthurm aus den Augen lassen wollen? Hat Reisen keinen Reiz für dich? Wirst du den Rhein nie mehr sehen wollen? — Von Frau Lore alles Herzliche, so wie von mir.

Dein uralter Freund Wglr.

[Einlage der Frau Eleonore.]

Koblenz den 29. Dec. 1825.

Schon lange lieber Beethoven! war es mein Wunsch dass Wegeler ihnen einmal wieder schreiben möge — nun da dieser Wunsch erfüllt, glaube ich noch ein paar Worte zusetzen zu müssen — nicht nur um mich etwas näher in ihr Gedächtniss zu bringen sondern um die wichtige Frage zu wiederholen ob sie gar kein Verlangen haben den Rhein und ihren Geburtsort wieder zu sehen — Sie werden uns zu jeder Zeit und Stunde der willkommenste Gast sein und Weg. und mir die grösste Freude machen — unser Lenchen dankt ihnen so manche frohe Stunde — hört so gern von ihnen erzählen — weiss alle kleinen Begebenheiten unserer frohen Jugend in Bonn — von Zwist und Versöhnung — — Wie glücklich würde diese sein Sie zu sehn! — Das Mädchen hat leider kein Musik Talent, aber durch grossen Fleiss und Ausdauer hatt sie es doch so weit gebracht dass sie ihre Sonaten Variationen u. d. g. spielen kann und da Musik immer die grösste Erholung für Weg. bleibt macht sie ihm manche frohe Stunde dadurch. Julius hat Musik Talent, war aber bis jetzt nachlässig — und erst seit einem ½ Jahr lernt er mit Lust und Freud Violoncelle — da er in Berlin einen guten Lehrer hatt, glaube ich bestimmt, dass er noch etwas lernen wird — beide Kinder sind gross und gleichen dem Vater — auch in der heitern fröhlichen Laune welche gottlob Weg. noch nicht ganz verlassen hat — — Er hat ein grosses Vergnügen die Themas ihrer Variationen zu spielen, die alten stehn oben an, doch übt er manchmal mit unglaublicher Geduld ein neues ein — Ihr Opferlied steht an der Spitze — nie kömpt er ins Wohnzimmer ohne ans Clavier zu gehn — schon daraus lieber Beethoven! können sie sehn, in welch immer dauerndem Andenken sie bei uns leben — sagen sie uns doch einmal dass dies einigen Werth für sie hatt, und dass auch wir nicht ganz von ihnen vergessen sind — Wäre es nicht so schwer oft unsre liebsten Wünsche zu befriedigen, hätten wir wohl schon den Bruder in Wien besucht, wobei gewiss das Vergnügen Sie zu sehn berücksichtigt wurde — aber an eine solche Reise ist nicht zu denken jetzt durchaus nicht da der Sohn in Berlin ist — Weg. hat ihnen gesagt wie es uns geht — wir hätten Unrecht zu klagen — selbst die schwerste Zeit ging uns glücklicher vorbei wie 100 andern — das grösste Glück ist dass wir gesund sind, und die Kinder gut und braf sind — ja beide machten uns durchaus noch keinen Verdruss und sind selbst froh und guter Dinge — Lenchen hat nur einen grossen Kummer erlebt — dass war als unser armer Burscheid starb — ein Verlust den wir alle nie vergessen werden. Leben Sie wohl lieber Beethoven und denken sie unser in redlicher Güte —

Eln. Wegeler,“

sein Quartier viermal gewechselt. Die Stadtwohnung in der Kothgasse 61 (jetzt Gumpendorferstr. 14), welche er im Winter 1822/23

Beinahe ein Jahr verging, ehe Beethoven antwortete. Dann schrieb er folgenden Brief:

Wien am 7. Oktober 1826.

Mein alter geliebter Freund!

Welches Vergnügen mir Dein und Deines Lorchens Brief verursachte, vermag ich nicht auszudrücken. Freilich hätte pfeilschnell eine Antwort darauf erfolgen sollen, ich bin aber im Schreiben überhaupt etwas nachlässig, weil ich denke, dass die besseren Menschen mich ohnehin kennen. Im Kopf mache ich öfter die Antwort, doch wenn ich sie niederschreiben will, werfe ich die Feder meistens weg, weil ich nicht so zu schreiben im Stande bin wie ich fühle. Ich erinnere mich aller Liebe, die Du mir stets bewiesen hast z. B. wie Du mein Zimmer weissen liessest und mich so angenehm überraschtest. Ebenso von der Familie Breuning. Kam man von einander, so lag das im Kreislauf der Dinge; jeder musste den Zweck seiner Bestimmung verfolgen und zu erreichen suchen; allein die ewig unerschütterlichen Grundsätze des Guten hielten uns dennoch immer fest zusammen verbunden. Leider kann ich Dir heute nicht so viel schreiben als ich wünschte, da ich bettlägerig bin, und beschränke mich darauf einige Punkte Deines Briefes zu beantworten.

Du schreibst dass ich irgendwo als natürlicher Sohn des verstorbenen Königs von Preussen angeführt bin: man hat mir davon vor langer Zeit ebenfalls gesprochen, ich habe mir aber zum Grundsatz gemacht nie weder etwas über mich zu schreiben noch irgend etwas zu beantworten was über mich geschrieben worden. Ich überlasse Dir daher gerne die Rechtschaffenheit meiner Eltern und meiner Mutter insbesondere der Welt bekannt zu machen. Du schreibst von Deinem Sohne. Es versteht sich wohl von selbst, dass wenn er hierher kommt, er seinen Freund und Vater in mir finden wird, und wo ich im Stande bin ihm in irgend etwas zu dienen oder zu helfen, werde ich es mit Freude thun.

Von Deiner Lorchen habe ich noch die Silhouette, woraus zu ersehen wie mir alles Gute und Liebe aus meiner Jugend noch theuer ist. (Th. I. S. 323 A.)

Von meinen Diplomen schreibe ich nur kürzlich dass ich Ehrenmitglied der k. Gesellschaft der Wissenschaften in Schweden ebenso in Amsterdam und auch Ehrenbürger in Wien bin. — Vor kurzem hat ein gewisser Dr. Spieker meine letzte grosse Symphonie mit Chören nach Berlin mitgenommen; sie ist dem Könige gewidmet und ich musste die Dedication eigenhändig schreiben. Ich hatte schon früher bei der Gesandtschaft um die Erlaubniss das Werk dem Könige zueignen zu dürfen angesucht, welche mir auch von ihr gegeben wurde. Auf Dr. Spiekers Veranlassung musste ich selbst das corrigirte Manuscript mit meinen eigenhändigen Verbesserungen demselben für den König übergeben, da es in die königl. Bibliothek kommen soll. Man hat mich da etwas von dem rothen Adlerorden 2. Klasse hören lassen: wie es ausgehen wird, weiss ich nicht, denn nie habe ich derlei Ehrenbezeugungen gesucht, doch wäre sie mir in diesem Zeitalter wegen manches Andern nicht unlieb.

Es heisst übrigens bei mir immer: Nulla dies sine linea, und lasse ich die Muse schlafen, so geschieht es nur damit sie desto kräftiger erwache. Ich

inne gehabt hatte, verliess er wegen der Grobheit des Hausmeisters, ohne eine andere in Wien zu miethen, sondern er siedelte sofort

---

hoffe noch einige grosse Werke zur Welt zu bringen und dann wie ein altes Kind irgend unter guten Menschen meine irdische Laufbahn zu beschliessen.

Du wirst auch bald durch die Gebrüder Schott in Mainz einige Musikalien erhalten. Das Portrait welches Du beiliegend bekommst, ist zwar ein künstlerisches Meisterstück, doch ist es nicht das letzte welches von mir verfertigt wurde. — Von Ehrenbezeugungen, die Dir ich weiss es Freude machen, melde ich Dir noch, dass mir von dem verstorbenen König von Frankreich eine Medaille zugesandt wurde mit der Inschrift: Donné par le Roi à Monsieur Beethoven, welche von einem sehr verbindlichen Schreiben des premier gentilhomme du Roi Duc de Châtres begleitet wurde.

Mein geliebter Freund, nimm für heute vorlieb. Ohnehin ergreift mich die Erinnerung an die Vergangenheit und nicht ohne viele Thränen erhältst Du diesen Brief. Der Anfang ist nun gemacht und bald erhältst Du wieder ein Schreiben, und je öfter Du schreiben wirst, desto mehr Vergnügen wirst Du mir machen. Wegen unserer Freundschaft bedarf es von keiner Seite einer Anfrage, und so lebe wohl. Ich bitte Dich Dein liebes Lorchen und Deine Kinder in meinem Namen zu umarmen und zu küssen und dabei meiner zu gedenken. Gott mit euch Allen!

Wie immer Dein treuer Dich ehrender wahrer Freund

Beethoven.

Einen zweiten Brief an Wegeler, den letzten, schrieb er ungefähr einen Monat vor seinem Tode.

Wien, den 17. Februar 1827.

Mein alter, würdiger Freund!

Ich erhielt wenigstens glücklicher Weise Deinen zweiten Brief von Breuning; noch bin ich zu schwach, ihn zu beantworten; Du kannst aber denken, dass mir alles darin willkommen und erwünscht ist. Mit der Genesung, wenn ich es so nennen darf, geht es noch sehr langsam. Es lässt sich vermuthen, dass noch eine vierte Operation zu erwarten sei, obwohl die Aerzte noch nichts davon sagen. Ich gedulde mich und denke: alles Uebel führt manchmal etwas Gutes herbei. — Nun aber bin ich erstaunt, als ich in Deinem letzten Brief gelesen, dass Du noch nichts erhalten. — Aus dem Briefe, den Du hier empfängst, siehst Du, dass ich Dir schon am 10. Dezember v. J. geschrieben. Mit dem Portrait ist es der nämliche Fall, wie Du, wenn Du es erhältst, aus dem Datum darauf wahrnehmen wirst. „Frau Steffen sprach“. — Kurzum, Steffen verlangte Dir diese Sachen mit einer Gelegenheit zu schicken, allein sie blieben liegen, bis zum heutigen Datum, und wirklich hielt es noch schwer, sie bis heute zurück zu erlangen. Du erhälst nun das Portrait mit der Post durch die Herren Schott, welche Dir auch die Musikalien (einige Gesang- und Klavierkompositionen von Beethoven) übermachten. — Wie viel möchte ich Dir heute noch sagen; allein ich bin zu schwach; ich kann daher nichts mehr, als Dich mit Deinem Lorchen im Geiste umarmen. Mit wahrer Freundschaft und Anhänglichkeit an Dich und an die Deinen

Dein alter, treuer Freund
Beethoven.

nach dem Lande über, und zwar nach Penzing. Sein Haus lag in der Parkgasse 62, nahe dem hölzernen Steg über den Wien-Fluss. Aber die Neugier der Passanten, welche ihn von dem Steg aus bei der Morgentoilette beobachten konnten, vertrieb ihn. Er miethete in Hetzendorf in der Villa des Baron Pronay (jetzt Hauptstrasse 32) vier Zimmer. Indessen von hier verscheuchte ihn die Höflichkeit seines Wirthes, und er ging nach Baden, wo er sich bei einem Schlosser (Rathhausgasse 94) einquartierte. Dass bei diesem Hin- und Her-Wandern seine Häuslichkeit nichts weniger als behaglich war, bedarf nicht ausdrücklicher Erwähnung. Dabei war seine Gesundheit angegriffen, kein Freund, keine erheiternde Gesellschaft in seiner Nähe. Und doch entstanden gerade während dieser peinvollen Unruhe die drei ersten Sätze der neunten Symphonie. Man sieht, dass der Schaffensdrang, wenn er sich des Künstlers einmal bemächtigt hatte, keine äusseren Hindernisse kannte, sondern ihn, was auch der Mensch leiden mochte, wie einen Nachtwandler sicher an allen Widrigkeiten vorbeiführte. Zuweilen kam ihm der Gedanke, mit dem Bruder Johann zusammen zu ziehen, der nach Verkauf seiner Apotheken in Linz und Urfahr seit 1819 die Winter in Wien zu verleben, die Sommerzeit auf seinem Gute „Wasserhof" bei Gneixendorf, unweit Krems, zuzubringen pflegte. Mochte ihm auch, wie wohl unzweifelhaft ist, Johanns Karakter unsympathisch sein, so bewirkte doch das verwandtschaftliche Gefühl, welches in Beethoven ungemein stark war, auch wohl das Verlangen nach einem sicheren Anschluss für alle Fälle, dass er sich oft vornahm, allerlei Anstössiges zu übersehen und zu verwinden. Aber im letzten Augenblicke gewann doch der Widerwille gegen die Frau Johanns die Oberhand, und seine Pläne, denen, wie es scheint, Johann nach Kräften entgegen kam, zerschlugen sich. Des Bruders Art und Alles, was ihm anhaftete, war von der Ludwig eigenen und nothwendigen Geistessphäre allzuweit entlegen.

So vergingen noch zwei volle Jahre in geringerer oder grösserer Wohnungsnoth. Während der Sommer 1824 und 1825 nahm er nach Baden seine Zuflucht, im Winter 1823/24 hausete er in der Ungargasse (im linken Eckhause zur Bock- [jetzt Beatrix-]Gasse 5), im Winter 1824/25 in der Krügerstrasse 1009 (nach neuer Zählung 13). Dann endlich gewann er im Schwarzspanierhause ein Asyl für die Dauer, so lange er dessen hienieden noch bedurfte.

Gerhard von Breuning hat ein sehr detaillirtes Bild dieses Hauses, welches nebst der anstossenden Kirche einst von spanischen

Benediktinern erbaut war, damals aber sammt dem Gotteshause bereits weltlichen Zwecken diente, seiner Lage und Umgebung, besonders aber der Beethovenschen Wohnung gegeben, das uns wenigstens in seinen Umrissen um des erhabenen Bewohners willen interessirt, der hier, was so selten vorgekommen war, sich verhältnissmässig behaglich gefühlt hat.

Die Lage des Hauses am Alservorstädter Glacis (heute Schwarzspaniergasse 5) war damals freundlicher und den besonderen Wünschen Beethovens entsprechender, als sie es heute sein würde. Wir wissen, dass er von seinen Fenstern weit hinaus zu blicken und die frische Luft in vollen Zügen aus einer möglichst reinen und unbeengten Atmosphäre einzuathmen liebte. Das ward ihm dort gewährt. Jetzt steht unmittelbar vor dem Hause die an und für sich schöne Votivkirche, während sich einst vor ihm nach Süden hin ein weiter Platz ausdehnte, über welchen man auf die durch Basteien und Kirchthürme malerisch sich aufbauende innere Stadt, links bis zur Brigittenau und zu dem Prater sehen konnte — nur ganz rechts war die Fernsicht durch das rechtwinkelig hart an der ehemaligen Benediktiner-Kirche (nun Militärbetten-Magazin) vorbei sich erstreckende Rothe Haus gehemmt.

Das Schwarzspanierhaus selbst hat sein ehemaliges Aussehen ziemlich unverändert bewahrt. Es ist ein weitläufiger Bau mit weitgestreckter, der Länge nach dreifach gegliederter Façade. Der mittlere Theil, ehemals zur Prälatenwohnung bestimmt, offenbart seinen Zweck durch die splendidere Vertheilung der räumlichen Verhältnisse. Auf dem Erdgeschosse ruhen hier nur zwei Stockwerke, während die beiden abschliessenden Seitentheile bei gleicher Höhe ausser dem Parterre-Raum aus drei Stockwerken bestehen. Im zweiten Stock jenes Mittelbaues lag Beethovens Wohnung, welche nach der Strasse zu fünf Fenster — die ersten von der einstigen Kirche aus gesehen — nach dem sehr grossen, von einem ausgedehnten Garten begrenzten Hofe vier Fenster hatte. So strömten denn der geräumigen, hochzimmerigen Wohnung Luft und Licht in reichlichem Masse zu. Die Eintheilung des Innern ist noch heute dieselbe wie zu Beethovens Zeit. Man tritt von der schönen Haupttreppe sich links wendend in ein Vorzimmer ein, welches gerade aus in die übrigen Nebenräume, die Küche und das Dienstbotenzimmer führte. Diese Gemächer liegen sämmtlich nach dem Hofe hinaus. In ihnen waltete Beethovens tüchtige und pflichttreue Haushälterin Sali, welche Frau von Breuning engagirt hatte, mit

ihrer Magd. Nach der Strasse zu lag Beethovens Reich, bestehend aus wiederum vier Zimmern, zu denen man von dem oben erwähnten Vorzimmer sich links wendend gelangte. Und zwar tritt man zunächst in ein einfenstriges Zimmer, dem zur Linken sich ein gleiches anschliesst, während ihm zur Rechten ein grosses Zimmer mit zwei Fenstern liegt, an das endlich abermals ein einfenstriges angrenzt. Dieses letztere steht durch eine kleine Thür mit dem hofwärts dahinter liegenden Dienstbotenzimmer in Verbindung.

Die Ausstattung dieser Räume entsprach ihrer Höhe und Ansehnlichkeit keineswegs, sie war auf das Nothwendigste beschränkt. Das erste der einfenstrigen Zimmer enthielt als Meublement ausser einigen Sesseln nur einen einfachen Speisetisch. Rechts an der Wand hing das Oelbild des von Beethoven so hoch verehrten Grossvaters Ludwig (cf. I, 4 flg.). Er erscheint in grünem, pelzbesetztem Rocke und sammetner Kappe mit goldener Troddel, in der rechten Hand eine Rolle Noten haltend. Das links davon liegende Gemach entbehrte ausser einem ausrangirten Schreibpulte jedes Mobiliars. An der Wand hing Beethovens eigenes Porträt (das mit der Lyra und dem Galitzinberge). Desto mehr war der Fussboden in Anspruch genommen von wüst durcheinander liegenden Noten, geschriebenen und gestochenen, auch unedirten Kompositionen, die, mächtige Stösse bildend, den Schritt hemmten. Die beiden übrigen Zimmer waren die eigentliche Stätte Beethovens; Das erste zweifenstrige das Schlaf- und Klavierzimmer, das zweite das Kompositionszimmer, in welchem die letzten Werke, besonders die letzten Quartette entstanden.

Inmitten des ersteren Bauch an Bauch zwei Flügel, der eine, mit der Klaviatur nach dem Eintritt zu, der von der philharmonischen Gesellschaft in England geschenkte; der andere ein Wiener Flügel, vom Fabrikanten Graf Beethoven zur Benutzung überlassen, mit der Klaviatur nach dem Arbeitszimmer zugewendet. Ueber des letzteren Klaviatur und Hammerwerk befand sich ein Schallapparat, der die Tonwellen zusammenfassen und dem unter ihm sitzenden Spieler zuführen sollte. Das gebogene aus weichem, dünnem Holze konstruirte Resonanzbrett glich einem Souffleurkasten. An dem Pfeiler zwischen beiden Fenstern war ein vierfächeriges, schwarz angestrichenes Büchergestell angebracht, unter ihm stand ein Spindchen, auf dem mehrere Hörrohre und zwei Geigen lagen. Das Bett, ein Nachtkästchen, ein Tisch und Kleiderstock am Ofen machte die übrige Zimmereinrichtung aus. Das Arbeitscabinet enthielt nur

einen in der Mitte stehenden Schreibtisch, an dem Beethoven mit dem Gesichte zur Eingangsthür gewandt, zu sitzen pflegte, ausserdem noch einen Schrank, zur Aufbewahrung von Büchern oder Kleidern bestimmt.

Das war der ganze Besitz Beethovens, alles höchst einfach, vieles bestaubt und in arger Unordnung. Das ganze Ansehen der Zimmer war, wie Dr. Spieker aus Berlin, der Beethoven im Herbst 1826 besuchte, sich ausdrückt, derartig, wie man es wohl bei Manchem findet, der in seinem Innern mehr auf das Regelrechte hält, als in seinem Aeussern. Aber Beethoven fühlte sich in den sonnigen Räumen wohl. Er empfing den oben genannten Besucher freundlich, in einen einfachen Morgenanzug gekleidet, der zu seinem fröhlichen, jovialen Gesichte und dem kunstlos geordneten Haare sehr gut passte.

Besonders erheiternd und wohlthuend wirkte der trauliche Verkehr mit Breunings Hause. Die Freunde besuchten sich täglich, und kam einmal etwas dazwischen, so sorgte wenigstens Gerhard, Breunings Sohn, Beethovens Liebling, als behende hin und her laufender Bote, den er deshalb Ariel nannte, für die Verbindung. Die Mutter sah sich hin und wieder nach der Wirthschaft um und verabredete mit Sali, was zu Beethovens Bequemlichkeit nothwendig war, aber dass es bei ihm selbst immer sauber und geordnet aussah, konnte sie zum tiefen Kummer ihres hausfräulichen Gemüthes nicht durchsetzen. Beethoven suchte sich auf allerlei Weise erkenntlich zu beweisen. Er brachte manches interessante Journal oder Buch in Breunings Haus; den Sohn suchte er im Pianospiel zu fördern und schenkte ihm auch die Clementi'sche Klavierschule, die er (nach Gerhards Bericht, vrgl. S. 327 A.) von allen vorhandenen für die beste hielt. Gar gern hätte er, der bei Breunings sehr oft als Tischgast erschien, die Familie auch bei sich öfter zu einem Mahle vereinigt. Aber Frau von Breuning wusste dergleichen Vorhaben ihm immer auszureden. So sorgte er denn wenigstens dafür, dass die verehrte Familie an seinen Lieblingsgerichten Theil habe; wenn die Köchin etwas Gutes eingekauft hatte, so wanderte Manches davon, namentlich ein schönes Stück Fisch hinüber auf Breunings Tisch. War man nicht daheim vereinigt, so wurden gemeinsame Spaziergänge unternommen, und gerade dann war Beethoven, der Naturfreund, gewöhnlich in heiterster Stimmung, die allerdings plötzlich mit sinnendem Schweigen und Versunkenheit in sich selbst wechselte. Auch konnten ihn unangenehme Begebnisse auf einer

Spaziertour verstimmen. Aber im grossen und ganzen war das erste Jahr seines Wohnens im Schwarzspanierhause ein Sonnenblick kurz vor dem Scheiden aus dem Leben.

Freilich in den Räumen selbst, wenn der Meister allein war, war's still und einsam. Da war nur sein Inneres lebendig, nach aussen traten seine Gedanken nur, um sofort dem stummen Papier anvertraut zu werden. Das Klavier, das er ja nicht mehr hörte, tönte nur selten von seinen Melodien und Weisen wieder. Da war es einst in der Wohnung des unberühmten Hofmusikus Johann van Beethoven, seines Vaters, lauter und in äusserlicher Beziehung wenigstens musikalischer zugegangen. Da hatte es zuweilen bis tief in die Nacht von Flöte, Geige und Klavier gehallt, dass zuweilen der Hauswirth Fischer in der Rheingasse 934, um der nächtlichen Ruhe willen, Einspruch erhob. Und doch war es oft sehr schöne Musik gewesen, dass die Leute auf der Strasse still standen und lauschten, zumal, wenn der Hausfreund Rovantivi geigte, der Lehrer Pfeifer (cf. I, 7) die Flöte blies und der junge Ludwig dagegen auf dem Klavier variirte. Ganz eigenthümlich — sinnig und wunderlich zugleich — war im Vaterhause der Magdalenen-Tag, der Namenstag der geliebten Mutter Beethovens begangen worden (S. das Fischersche Manuskript). Dann wurden beide Vorderzimmer mit Notenpulten bestellt, unter jenem Porträt des Grossvaters ein Baldachin errichtet, mit Blumen geziert und Lorbeerbäumen eingefriedigt. Die Mutter musste am Abend früh schlafen gehen. Von 10 Uhr ab Nachts versammelten sich die Gäste und Musici. Es begann das Stimmen, durch welches die Mutter aufgeweckt wurde. Dann kleidete sie sich an und sobald sie erschienen und unter dem Baldachin Platz genommen, „fing eine herrliche Musik an, die erscholl in der ganzen Nachbarschaft; alles was sich zum Schlafengehen eingerichtet hatte, wurde munter und heiter. Nachdem die Musik geendigt, wurde aufgetischt, gegessen und getrunken, und wenn nun die Köpfe etwas toll wurden und Lust hatten zu tanzen, dann wurden, um im Hause keinen Tumult zu machen, die Schuhe ausgezogen und auf blossen Strümpfen getanzt, und das Ganze so geendigt und beschlossen.“ Das war versunkene Zeit. Nun schaute derselbe Ahne aus seinem Bilde ernst — das war der Gesichtsausdruck des Grossvaters, Vaters und Enkels, auch die Mutter hatte Niemand lachen sehen — auf den grossen, aber einsamen Abkömmling, um den es so still geworden war, herab; mit

welchen Gedanken dieser hinaufgeschaut, wenn er an ihm vorbeiwandelte, das lässt sich wohl fühlend und ahnend ermessen. —

Es kam der Sommer 1826, mit ihm schwere Prüfung über den ehrwürdigen Meister, und gerade durch den, für den er so treue Sorgfalt geübt, so viel Opfer gebracht, durch seinen Neffen.*)

Der Jüngling war 17 Jahr alt, aus dem Erziehungshause zum Oheim zurückgekehrt und hatte vom Herbst 1824 an den philologischen Lehrkurs auf der Universität begonnen. Kaum im Besitze seiner Freiheit, suchte er gegen das ausdrückliche Verbot des Oheims seine ungesittete Mutter auf. Brachte dies schon ärgerliche Stunden, so wurde die Sache noch viel schlimmer, als der junge Mensch begann, seine Studien zu vernachlässigen, und zwar so unverantwortlich, dass er die Universität verlassen musste. Auf seinen Wunsch brachte ihn der Oheim, der allmählich erkannte, dass er „noch einmal den abscheulichsten Undank erleben" sollte, 1825

*) Wie väterlich treu und edelsinnig diese Sorge gewesen, bezeugen unter anderm neunundzwanzig Briefe, die Beethoven allein im Sommer 1825 aus Baden an den Neffen geschrieben. Schindler theilt ihrer 12 mit, von denen wenigstens einige hier Raum finden sollen.

„Am 18. Mai.

. . . . . Einem nun bald 19jährigen Jüngling kann es nicht anders als wohl anstehen, mit seinen Pflichten für seine Bildung und Fortkommen auch jene gegen seinen Wohlthäter, Ernährer zu verbinden. Habe ich doch dieses auch bei meinen armen Eltern vollführt. Ich war froh, wie ich ihnen helfen konnte. Welcher Unterschied in Ansehung Deiner gegen mich!

Leichtsinniger!

Leb' wohl."

„Am 22. Mai.

Bisher nur Muthmassungen, obschon mir von Jemand versichert wird, dass wieder geheimer Umgang zwichen Dir und Deiner Mutter. — Soll ich noch einmal den abscheulichsten Undank erleben?! Soll das Band gebrochen werden, so sei es, Du wirst von allen unparteiischen Menschen, die diesen Undank hören, gehasst werden. Die Aeusserung des Herrn Bruders, und Deine gestrige Aeusserung in Ansehung des Dr. S . . . . r, der mir natürlich gram sein muss, da das Gegentheil bei den Landrechten geschehen von dem, was er verlangt; in diese Gemeinheiten sollte ich mich noch einmal mischen? Nein, nie mehr. — Drückt Dich das Paktum? In Gottes Namen! Ich überlasse Dich der göttlichen Vorsehung, das Meinige habe ich gethan, und kann desswegen vor dem Allerhöchsten aller Richter erscheinen."

(Aus dem September.)

. . . . . „Ich wünsche nicht, dass Du den 14. September zu mir kommest. Es ist besser, dass Du diese Studien endigst. — Gott hat mich nie verlassen. Es wird sich schon noch Jemand finden, der mir die Augen zudrückt. — Es

im Herbst auf dem polytechnischen Institut unter; hier sollte er sich zum Kaufmannstande vorbereiten. Auch hier versäumte der Neffe seine Pflichten. Von vielerlei anderen Aergernissen berichten die Konversationshefte. Zuletzt, im folgenden Sommer, kam es dahin, dass der gänzlich verirrte Jüngling sein Leben durch Selbstmord enden wollte. Was Er bei den dringendsten Versuchungen niedergekämpft hatte, das beschloss der Neffe kleinlich und kaltblütig — aus Arbeitsscheu und Schulden halber. Ein gewisser Schlemmer, Beethovens Kopist, der mit dem unglücklichen Jüngling zusammengewohnt, erzählt, dass derselbe sich längstens bis nächsten Sonntag erschiessen wolle, dass er es Schulden halber beschlossen, dass er (Schlemmer) ein geladenes Pistol im Schubfache gefunden. Bald darauf, Ende Juli 1826, ist die That zu Rauhenstein bei Baden, wo Beethoven damals weilte, geschehn, aber der Selbstmord misslungen, der Schuss ist nicht tödtlich gewesen. „Wann ist es geschehen?" fragt Beethoven. „Er (heisst es in der Verwirrung des

---

scheint mir überhaupt ein abgekartetes Wesen in dem Allen, was vorgegangen, wo der Herr Bruder (Pseudo) eine Rolle mitspielt. — Ich weiss, dass Du später auch nicht Lust hast bei mir zu sein, natürlich, es geht etwas zu rein zu bei mir . . . . Du brauchst auch Sonntag nicht zu kommen, denn wahre Harmonie und Einklang wird bei Deinem Benehmen nie entstehen können. Wozu die Heuchelei? Du wirst dann erst ein besserer Mensch; Du brauchst Dich auch nicht zu verstellen, nicht zu lügen, welches für Deinen moralischen Karakter endlich besser ist. Siehst Du, so spiegelst Du Dich in mir ab! Was hilft das liebevollste Zurechtweisen!! Erbosst wirst Du noch obendrein. — Uebrigens sei nicht bange, für Dich werde ich immer wie jetzt unausgesetzt sorgen. Solche Scenen bringst Du in mir hervor! . . . .

Leb' wohl' Derjenige, der Dir zwar nicht das Leben gegeben, aber gewiss doch erhalten, und was mehr als alles Andre, für die Bildung Deines Geistes gesorgt hat, väterlich, ja mehr als das, bittet Dich innigst, ja auf dem einzigen wahren Wege alles Guten und Rechten zu wandeln.

Dein treuer, guter Vater."

In Vielem mag Beethoven geirrt haben. Vor Allem in der Uebernahme der Vater- oder Vormunds-Pflichten; dazu war er bei seinen Arbeiten, seiner Weltfremde und Harthörigkeit nicht geeignet, und so fehlt' es an steter Leitung, wahrer Erziehung des jungen Menschen. Dann in dem Eingreifen in das kindliche Verhältniss zur Mutter, deren sittliche Stellung bedenklich gewesen sein mag, nimmer aber das natürliche Band lösen konnte. Gegen Natur und frühzeitige Versäumung, was vermögen da briefliche und mündliche Ermahnungen? sie ermüden nur. Dann endlich scheint Beethoven nicht begriffen zu haben, dass Wohlthaten um so weniger Dankbarkeit finden, je grösser sie sind.

Er hat seine Irrthümer (wenn es Irrthümer waren, wer kann von Weitem sicher urtheilen?) schwer gebüsst, mit dem Tode, kann man sagen.

Ereignisses und der Nachrichten) ist eben gekommen, der Fuhrmann hat ihn in Baden von einem Felsen heruntergetragen, und ist eben (soll wohl heissen: sogleich) zu Ihnen gefahren.“ — „Ich bitte (hier scheint Beethoven zu sprechen) dem Wundarzt zu sagen, dass er keine Anzeige mache, man holt ihn sonst gleich hier ab, und wir haben das ärgste zu fürchten.“ — Ein Anderer berichtet dann; „Auf der linken Seite hat er eine Kugel im Kopfe.“

Die Sache konnte gleichwohl nicht verschwiegen bleiben. Der Unglückliche wurde von Amtswegen in Gewahrsam gebracht, zunächst in einem Spital geheilt, dann aber wiederum von der Polizei in Obhut genommen, damit für seine „religiöse Erziehung“ Sorge getragen würde. Welche Kränkung für Beethoven, seinen Neffen so gesunken und seinen eignen Namen — wie er die Sache nahm — angetastet zu sehn!

Gegen Ende des Septembers wurde der junge Mensch seinem Oheim wieder übergeben, jedoch mit der bestimmten Weisung von Seiten der Obrigkeit, dass ihm nur ein Tag gewährt sei, und der junge Mensch dann Wien verlassen müsse.

Einstweilen bot Beethovens Bruder Johann, der Gutsbesitzer, dem tiefgebeugten Bruder und seinem Neffen Unterkunft auf seinem Gute Wasserhof bei Gneixendorf an, dem treuen Breuning aber, der mit dem Herbst 1826 die Mitvormundschaft über den Neffen übernommen hatte, gelang es, als Hofrath im Kriegsministerium, den jungen Menschen als Kadetten in dem Regimente des Feldmarschall-Lieutenants von Stutterheim unterzubringen. Beethoven hat dem General aus Dankbarkeit sein Cis moll-Quatuor Op. 131 gewidmet, das während dieser Drangsale entstanden war.

Im December sollte der Neffe in sein Regiment zu Iglau eintreten. Bis dahin wollte der Oheim ihn unter persönlicher Aufsicht haben.

Der Aufenthalt auf dem Lande, in vorgerückter, unfreundlicher Jahreszeit wird wenig erquicklich gewesen sein, selbst wenn von Seiten der Verwandten die „unglaublichen Rücksichtslosigkeiten“, welche Schindler andeutet, übrigens Gerhard von Breuning bestätigt, nicht vorgefallen oder durch Beethovens Auffassung übertrieben oder zum Theil auch durch seine Launen hervorgerufen sein sollten. Er theilte mit Johann und seiner Frau nur die Mahlzeiten und hielt sich im übrigen von beiden meistens fern. Auf sein Zimmer durfte nur der Neffe und der für ihn angenommene Diener Michael Kren kommen, dessen Erinnerungen an den damaligen Beethoven

von Thayer verwerthet worden sind. Als Frau von Beethoven diesen Diener einst eigenmächtig entlassen wollte, kam es zu einem heftigen Auftritte, der Beethoven veranlasste, selbst zu Tische nicht mehr zu erscheinen, sondern ganz zurückgezogen zu leben. Er war ja ohnehin nicht eigentlich Gast des Hauses, sondern wie ein Fremder für Kost- und Wohnungsgeld (monatlich 40 Gulden — cf. G. v. Breuning a. a. O. p. 81) einquartiert.

Seine Lebensgewohnheiten glichen damals noch denen früherer Tage. Schon 5½ Uhr morgens pflegte er aufzustehen und sofort zu arbeiten Er schrieb, mit Händen und Füssen den Takt schlagend, singend und brummend. Nach zwei Stunden erst nahm er das Frühstück und dann schlenderte er bis zur Mittagszeit auf den Feldern umher. Auch den Nachmittag verbrachte er bis Sonnenuntergang im Freien. Nach dem Abendessen blieb er auf seinem Zimmer und schrieb; zuweilen spielte er auch Klavier. Pünktlich um 10 Uhr legte er sich zur Ruhe. Es war die letzte Zeit produktiver Thätigkeit. Er vollendete das Quartett F dur, Op. 135, dessen letzter Satz jene merkwürdige Aufschrift „der schwergefasste Entschluss" und bei den Themen die Worte „Muss es sein? — es muss sein!" hat. Es entstand ferner der Schlusssatz zum B dur-Quartett Op. 130, der nun an die Stelle der grossen Fuge trat, welche als selbstständiges Werk abgesondert wurde als op. 133. Auch wurde diese Fuge vierhändig bearbeitet und mancherlei Anderes angefangen. Indess die Gränze des Schaffens war erreicht.

Schon des Neffen wegen musste endlich an die Rückkehr gedacht werden, aber Beethoven selbst ergriff Ende November, wie sein Arzt Dr. Wawruch überliefert, eine unbesiegliche Unruhe, eine heftige Sehnsucht nach der Stadt und seiner Behausung zurück. Die Besorgniss, im Erkrankungsfalle hülflos auf dem Lande zu sein — wohl ein Vorgefühl des Nahens einer schweren Krankheit — trieb ihn von dannen, und er eilte fort, ohne Rücksicht darauf, dass der Bruder ihm nur eine offene Kalesche, ein für die rauhe, nasskalte Jahreszeit ganz ungeignetes Fuhrwerk, für die Reise zu Gebote stellen konnte oder — wollte. Es ist nicht abzusehen, was den Bruder abgehalten haben kann, seinen verschlossenen Stadtwagen herzugeben, zumal es sich, wie es scheint, nur um eine Benutzung desselben bis zum nahe gelegenen Krems — um eine halbstündige Fahrt — handelte. Aber selbst wenn Ludwig die ganze Reise nach Wien in Johann's vor Kälte und Unwetter schützendem Wagen hätte zurücklegen wollen, so wäre das bei einigem guten

Willen kein Grund gewesen, denselben zu verweigern. Der Wagen konnte die Strecke zwischen Wien und Krems, welche nicht mehr als 10 Meilen betrug, innerhalb acht Tagen, nach deren Ablauf erst Johann seiner zur eignen Uebersiedlung bedurfte, mehr als einmal hin- und zurück durchmessen haben. Thayers Satz: „Wäre Beethoven noch einige Tage geblieben, so wären alle drei (die Brüder und der Neffe) zurückgefahren,“ hat gar keine Bedeutung; er dient weder zur Rechtfertigung Johanns noch zum Beweise, dass Ludwig wieder einmal, wie Thayer mit besonderer Vorliebe vorauszusetzen pflegt, einer verwerflichen Laune, einem Raptus gefolgt ist. Beethoven konnte in jenem Momente nicht warten. Stimmung und Unwohlsein trieben ihn fort. Das musste ein besorgter und feinfühlender Bruder wahrnehmen und danach handeln.

Beethoven erkrankte schon auf der Reise heftig. Disposition war vorhanden, die offene Kalesche, eine für die unfreundliche Witterung unangemessene Kleidung thaten das Uebrige. Er ward gezwungen, wie Dr. Wawruch berichtet, in einem Dorfwirthhause zu übernachten, in ungeheiztem Zimmer ohne Winterfenster. „Gegen Mitternacht empfand er den ersten erschütternden Fieberfrost, einen trocknen, kurzen Husten, von einem heftigen Durste und Seitenstechen begleitet. Mit dem Eintritt der Fieberhitze trank er ein paar Maass eiskalten Wassers und sehnte sich in seinem hülflosen Zustande nach dem ersten Lichtstrahl des Tages. Matt, krank liess er sich nach seiner jovialen Aussage „„auf das elendste Fuhrwerk des Teufels““, einen Milchwagen (oder Leiterwagen) laden und langte endlich kraftlos und erschöpft in Wien an“ (am Sonnabend dem 2. December).

Seine beiden frühern Aerzte, Braunhofer und Staudenheim, wurden wiederholt vergebens gebeten, seine Behandlung zu übernehmen, der eine schützte Weite des Weges vor, der andere versprach zu kommen, aber säumte.

Nun erhielt der Neffe Auftrag, einen Arzt herbeizuschaffen. Der Neffe zog vor, auf das Billard zu gehen. Doch fiel ihm beim Spiel der Auftrag des Oheims ein, und er übertrug dem Kellner, sich nach einem Arzt für den kranken Oheim umzusehen. Der vergass es.

Zufällig erkrankte der Kellner selbst und musste in die Klinik des Professor Wawruch geschafft werden. Hier fiel ihm nach mehreren Tagen der Auftrag ein, den er von Beethovens Neffen erhalten hatte. Er entledigte sich desselben und Dr. Wawruch eilte

sogleich zu dem so lange hülflos Gebliebenen. Es war am Dienstag Nachmittag, also am dritten Tage, ungefähr dreimal vierundzwanzig Stunden nach Beethovens Ankunft.

Gleichwohl hat Beethoven diesen Neffen zum Universalerben ernannt. Er hat gehalten, was er im September-Briefe 1825 versprochen.

Ob Wawruch Beethovens Krankheit richtig erkannt und behandelt hat, vermögen wir natürlich nicht zu beurtheilen. Gerhard von Breuning, selbst Mediziner, behauptet, Wawruch sei als Chirurg nicht der geeignete Arzt gewesen, er habe mehr gegen die Symptome des Uebels, einer Bauchfellentzündung, angekämpft als gegen die Ursache desselben; auch habe er, obwohl häufig am Krankenbett erscheinend, doch nicht die rechte Theilnahme für den Leidenden gehabt und vor der Umgebung mehr mit seiner Fertigkeit im Lateinsprechen geprunkt als Hülfe zu bringen gesucht. Beethoven selbst sei bald mit ihm unzufrieden gewesen. Wenn die Besuche Wawruchs angekündigt wurden, so habe er sich oft mit den Worten; „Ach der Esel!“ gegen die Wand gewendet und auf Wawruchs Fragen häufig keine Antwort gegeben.

Die Krankheit, mehrere Tage ganz vernachlässigt und ohne ärztliche Behandlung, ging bald in Unterleibswassersucht über. Schon am 18. Dezbr musste die erste Punktion vorgenommen werden, der am 8. und 28. Januar die zweite und dritte folgte. Am 27. Februar hatte die vierte Operation statt. Gegen Ende des Januar hatte sich endlich auch Beethovens ehemaliger Freund, Dr. Malfatti,*) nach langem Bitten und Flehen bereit finden lassen, sich des Leidenden in Gemeinschaft mit Dr. Wawruch anzunehmen.

Beethoven harrte des berühmten Arztes wie eines Messias und mit verklärtem Gesicht sah er ihn endlich eintreten. Und in der That schien dieser Arzt anfangs auch helfen zu können. Er beseitigte, wie G. v. Breuning erzählt, alle Arzneien und gab dem durch die drei ersten Operationen tief erschöpften Kranken zur Erweckung der Lebenskraft Punsch-Eis in bedeutender Menge. Die Kräfte schienen sich wieder zu heben. Aber die Erfrischung war nur vorübergehend, und nach einem ebenfalls auf Malfatti's Verordnung angewendeten Dunstbade, dem der gesammte Körper mit

*) Ein Verwandter Therese Malfatti's. Der Umgang mit ihm war eine Zeit lang sehr vertraut gewesen. Aber gerade dadurch wurden sie sich ihrer Karakterverschiedenheit bewusst („sie waren gegen einander wie zwei harte Mühlsteine“) und kamen auseinander. Thayer II, S. 340.

Ausnahme des Kopfes zur Wiederbelebung der Hautthätigkeit ausgesetzt wurde, verschlimmerte sich der Zustand auffallend. Aber Beethoven verlor das Vertrauen nicht; so oft Malfatti erschien — was allerdings nicht oft geschah — athmete er auf und schöpfte neue Hoffnung.

Indess in keinem Momente trat wirkliche Besserung ein. Die Wasseransammlungen kamen nach allen Operationen immer von neuem und in immer kürzeren Zwischenräumen, die Operationswunde entzündete sich, das lange Liegen selbst wurde zur schmerzvollsten Pein — es war ein jammervolles, nur allzulanges Siechthum, bis die Kräfte so geschwunden waren, dass die Erlösung erscheinen konnte. Denn nur der Tod sollte diesem Zustande ein Ende machen.

Es waren wenige treue Freunde, die sein Schmerzenslager umstanden und ihm Trost, Unterhaltung, Erleichterung zu bringen suchten. Ausser Schindler sind vor allen Stephan von Breuning und sein Sohn Gerhard zu nennen. Vater und Sohn wechselten im Liebesdienste ab, wie es ihre Zeit erlaubte. Der Bruder Johann kam ebenfalls häufig, aber kaum zur Freude des Leidenden. Gerhard von Breuning will öfter den Ausruf „Ach der ist es!“ vernommen haben, wenn dieser Bruder einzutreten im Begriff war.

Der junge Breuning schildert uns als Augenzeuge auch das Verhalten und den Gemüthszustand Beethovens während seiner Krankheit. Er litt mit Standhaftigkeit. Gar selten kam ein Laut der Klage über seine Lippen, für alle Ereignisse in der Stadt, im Staate, für die Angelegenheiten seiner Freunde bewahrte er bis zuletzt reges Interesse, in der Unterhaltung war er lebendig und oft sogar zu Scherz und Witz aufgelegt. Sein heiteres Grundnaturell, welches bei aller Tiefe und Ernsthaftigkeit seines Wesens ihn drängte, gleichsam zur Erleichterung und Erhaltung des Gleichgewichts die Dinge zuweilen in spielender Weise zu betrachten — wir wissen, wie gern er mit Namen bald mehr bald weniger glücklich sein Spiel trieb — verliess ihn auch in der letzten Prüfung nicht. Mit welchem Witzworte er die erste Punktur begleitete, ist bereits oben erwähnt; einen anderen Beweis sarkastisch heiterer Laune werden wir ihn in seinen letzten Stunden geben sehen. Auch seine Kompositionen gingen ihm vielfach durch den Kopf. Doch schrieb er nichts auf, liess sich auch durch einige Verleger, wie Diabelli und Haslinger, die gern zu guterletzt noch von seiner Kunst profitirt hätten, nicht zum Schreiben drängen. Aber musikalische Ideen, auch zu grösseren Werken, beschäftigten ihn viel-

seitig. Als nach dem Genusse des Punscheises das momentane Gefühl des Erfrischtseins eintrat, warf er die Lektüre Walter Scott's mit den Worten: „Der Kerl schreibt doch blos fürs Geld!“ weg und bereitete sich ernstlich zur Wiederaufnahme seines künstlerischen Schaffens vor.

Leider gab es auch Stunden, in denen er um seiner materiellen Existenz willen mit banger Sorge in die Zukunft blickte — auch des Neffen wegen, für den er zu sorgen sich gedrungen fühlte und sogar gesetzlich verpflichtet war. Wie, wenn das Krankenlager ihn lange vom Erwerb abhielt? Wer wollte Beethoven verargen, wenn er sich nach Hülfe umsah?

So wandte er sich in zwei Briefen, vom 22. Februar und 14. März, an Moscheles und den Musikalienhändler G. Smart, um durch sie Unterstützung von der philharmonischen Gesellschaft in London durch ein zu seinem Vortheil zu veranstaltendes Konzert, wie sie früher angeboten, zu erhalten. Im zweiten Briefe schreibt er: „Am 27. Februar wurde ich zum vierten Mal operirt, und jetzt sind schon sichtbare Spuren da, dass ich bald die fünfte zu erwarten habe. Wo soll das hin, und was soll aus mir werden, wenn es noch einige Zeit so fortgeht? Wahrlich ein sehr hartes Loos hat mich getroffen! Doch ergebe ich mich in die Fügung des Schicksals, und bitte Gott stets nur, er möge es in seinem göttlichen Rathschluss so lenken, dass ich, so lange ich noch hier den Tod im Leben erleiden muss, vor Mangel geschützt werde. Dies würde mir so viel Kraft geben, mein Loos, so hart und schrecklich es immer sein möge, mit Ergebenheit in den Willen des Allerhöchsten zu ertragen.“

Der Verein sandte unter dem 1. März 100 Lstr. und erklärte sich zu Weiterm bereit, und Beethoven konnte noch unter dem 18. März einen Dankbrief diktiren.

Uebrigens erwies sich später seine Sorge ungegründet. Es befanden sich beim Eingang des englischen Geldes noch 100 Gulden in Kasse, und im Nachlasse fanden sich Bankaktien*) im Betrage von 10,232 Gulden; der reine Nachlass betrug 9019 fl K. M., über 6000 Thaler. Allein hat er darum die Sorge weniger empfunden? und konnte er, der nie gerechnet, unter den Zerrüttungen der Krankheit und Angesichts des Todes die Verhältnisse klar überschauen?

*) Stephan v. Breuning, Schindler und Bruder Johann fanden sie erst nach längerem Suchen, nachdem der letztere bereits zwischen den Lippen etwas von heuchlerischem Suchen „zum Schein“ gemurmelt hatte.

Desto weniger Sorge machte ihm das Schicksal seiner Werke im Urtheile der Welt. Gerhard v. Breuning blätterte eines Tages in dem neben dem schlafenden Kranken liegenden Konversationshefte und fand darin die von einem „zartfühlenden" Besucher geschriebenen Worte: „Ihr gestern von Schuppanzigh aufgeführtes Quartett hat nicht angesprochen." Er zeigte Beethoven nach dem Erwachen diese Stelle. „Wird ihnen schon einmal gefallen," entgegnete er lakonisch, und nach einer Pause: „Ich weiss, ich bin ein Künstler." Einst hatte er folgende Stelle aus der Einleitung zum west-östlichen Divan angestrichen und sie auch in eines seiner Tagebücher übertragen: „und ein zweites, drittes wachsendes Geschlecht entschädigt mich doppelt und dreifach für die Unbilden, die ich von meinen früheren Zeitgenossen zu erdulden hatte."

Aber sein Selbstgefühl hat ihn nie zur Ueberhebung über grosse Kunstgenossen verleitet. Er sah auf dem Krankenbette Kompositionen Franz Schuberts durch; die ossianischen Gesänge entlockten ihm den Ausruf: „Wahrlich, in dem Schubert lebt der göttliche Funke!" Eine reine Freude bereitete ihm sein Verehrer, der Harfenfabribant Stumpf in London, der ihm Händels gesammelte Werke in 40 Bänden verehrte. Das Geschenk traf ihn auf dem Sterbelager. Aber Beethoven hatte kindliche Freude daran. Die Folianten mussten um sein Bett herumgelegt werden und er nahm einen um den andern in liebevoller Bewunderung zur Hand, so lange nur das Tageslicht ihm zu sehen gewährte. Breunings Sohn musste ihm jeden Band zureichen und er ward nicht müde, dem Jüngling die Züge von Schönheit und Grösse vorzuzählen, die dem grossen Vorgänger so überreich gelungen waren.

In diesen letzten Tagen vernahm er, Hummel werde in Wien erwartet Er freute sich der Ankunft des Kunstgenossen und rief: „Ach wenn er mich doch besuchen wollte!" — Und Hummel kam, und weinte beim Anblick der Leidensgestalt bitterlich. Beethoven aber suchte ihn zu beruhigen, zeigte ihm ein eben erhaltenes Bild von Haydns Geburtshaus und sprach: „Sieh, lieber Hummel, das Geburtshaus von Haydn; heute habe ich's zum Geschenk erhalten und es macht mir grosse Freude. Eine schlechte Bauernhütte, in der ein so grosser Mann geboren wurde!" Hummel besuchte ihn mehrmals und sie versprachen einander, sich nächsten Sommer in Karlsbad wieder zu sehn.

Noch am 18. März war er eines seiner würdigsten Freunde, des

Kaufmanns Wolfmeier, eingedenk und bestimmte, dass sein letztes Quatuor demselben als Ehrengeschenk gewidmet werde.

Hummel hatte den Meister schon sehr ermattet angetroffen. Bald nach seinem Besuche hatten die Aerzte eine längere Berathung am Krankenbette. Beethoven sah ihnen an und fühlte noch besser, wie es mit ihm stand. Als sie sich entfernt hatten, rief er: „Plaudite amici, finita est comoedia. Hab' ich's nicht immer gesagt, dass es so kommen wird?" Das war die letzte Aeusserung seines unverwüstlichen Humors.

Am 23. März machte er auf Breunings Rath einen Nachtrag zum Testament: „Mein Vetter (Neffe) Karl soll Alleinerbe sein. Das Kapital meines Nachlasses soll jedoch seinen natürlichen oder testamentarischen Erben zufallen." Der Neffe ward hierdurch gegen die Wirkungen seines Leichtsinns sicher gestellt. Breuning hatte den Wortlaut dieses Codizills verfasst, Beethoven es abgeschrieben, mühevoll mit wankender Hand, selbst die Schreibung seines unsterblichen Namens machte ihm Schwierigkeit. Er überreichte es Breuning mit den Worten: „Da! nun schreibe ich nichts mehr." „Nicht ohne Staunen," berichtet Schindler, „sahen wir in der Abschrift die Worte „eheliche Nachkommen" in „natürliche Erben" umgeändert. Breuning setzte ihm auseinander, zu welchen Streitigkeiten diese Bestimmung in der Folgezeit führen könnte; Beethoven aber entgegnete: Das eine sei so viel wie das andere, es möge nur dabei bleiben. Dies war sein allerletzter Widerspruch."

Dem Tode selbst sah er mit der Fassung eines Weisen entgegen.

Denn nahe stand ihm nun der Tod.

„Als ich," berichtet Schindler*), „am Morgen des 24 März zu ihm kam, fand ich sein ganzes Gesicht zerstört und ihn so schwach, dass er sich, mit grösster Anstrengung, nur mit höchstens zwei bis drei Worten verständlich machen konnte. Gleich darauf kam der Arzt, der, nachdem er ihn einige Augenblicke beobachtet, zu mir sagte, Beethoven gehe mit schnellen Schritten der Auflösung entgegen. Da wir nun die Sache mit seinem Testamente schon Tags vorher, so gut es immer ging, beendigt hatten, so blieb uns nur noch Ein sehnlicher Wunsch übrig, ihn mit dem Himmel auszusöhnen,

*) Der Brief ist an Schott geschrieben, in der Cäcilia, Band 6 S. 309, vollständig abgedruckt. Wir geben oben nur das auf Beethovens Hinscheiden Bezügliche.

um auch der Welt zugleich zu zeigen, dass er als wahrer Christ sein Leben endige. Der Arzt schrieb ihm also auf, und bat ihn im Namen aller seiner Freunde, sich mit den heil. Sterbesakramenten versehen zu lassen, worauf er ganz ruhig und gefasst antwortete: Ich will's. — Der Arzt ging fort, und überliess mir, dies zu besorgen. Beethoven sagte mir dann: ich bitte Sie nur noch um das, an Schott zu schreiben und ihm das Dokument zu schicken. Er wird's brauchen; und schreiben Sie ihm in meinem Namen, denn ich bin zu schwach, — ich lass' ihn recht sehr bitten um den versprochenen Wein. — Auch nach England schreiben Sie, wenn Sie heute noch Zeit haben. —

Der Pfarrer kam gegen 12 Uhr, und die Funktion ging mit der grössten Auferbauung vorüber; — und nun erst schien er an sein letztes Ende selbst zu glauben. Darauf bat er mich nochmals, nicht Schott zu vergessen, und auch der philharmonischen Gesellschaft nochmals in seinem Namen für das grosse Geschenk zu danken, mit dem Beisatze, dass die Gesellschaft ihm seine letzten Lebenstage erheitert habe, und dass er noch am Rande des Grabes der Gesellschaft und der ganzen englischen Nation danken werde."

Es ist wohl herzbewegend, mit welcher Sorgsamkeit der Sterbende seine letzten Gedanken den Verpflichtungen zuwendet, die erledigt werden müssen und zu denen ihm die Kraft versagt. Jenes Dokument sollte Schott das Verlagseigenthum des letzten Quatuors sichern; seine Unterschrift darunter ist die letzte, die er ertheilt. Der weiter erwähnte Trank ist ein Kräuterwein, der in der Gegend von Mainz als spezifisch heilbringend gegen die Wassersucht gilt. Aus dem Ganzen geht hervor, dass Beethoven, mag er auch an die Möglichkeit des Todes gedacht haben, doch die Hoffnung des Lebens noch nicht ganz aufgegeben hatte.

Schindler schreibt weiter:

„In diesem Augenblick trat der Kanzleidiener des Herrn Hofrath v. Breuning mit dem Kistchen Wein und dem Tranke, von Ihnen geschickt, in's Zimmer. Dies war gegen $^3/_4$ auf 1 Uhr. Ich stellte ihm die zwei Bouteillen Rüdesheimer und die andern zwei Bouteillen mit dem Tranke auf den Tisch zu seinem Bette. Er sah sie an und sagte: „Schade! — Schade! — — zu spät!! — Dies waren seine allerletzten Worte. Gleich darauf verfiel er in solche Agonie, dass er keinen Laut mehr hervorbringen konnte.

Gegen Abend verlor er das Bewusstsein und fing an zu phantasiren. Dies dauerte fort bis zum 25ten Abends, wo schon sichtbare

Spuren des Todes sich zeigten. Dennoch endete er erst den 26ten um ein Viertel vor 6 Uhr Abends

Dieser Todeskampf war furchtbar anzusehen; denn seine Natur überhaupt, vorzüglich seine Brust, war riesenhaft.“ —

Auf die Nachricht von Beethovens nahendem Ende war Anselm Hüttenbrenner, ein Musikfreund und Komponist aus Gratz, der Beethoven (ohne mit ihm in persönlichem Verhältniss gewesen zu sein) hoch verehrte und innig liebte, herbeigeeilt, ihn noch einmal zu sehn. Schindler und Stephan von Breuning waren Nachmittags gegangen, in Liebespflicht das Grab zu besorgen. Hüttenbrenner blieb zurück und war Zeuge von Beethovens letztem Athemzuge. Der Geist entfloh unter einem furchtbaren Gewittersturm, der das Firmament durchtoste.

Hüttenbrenner schloss dem Entseelten die Augen. Als die beiden nächsten Freunde vom traurigen Pflichtwege zurückkehrten, hatte der Gegenstand ihrer Liebe den harten Kampf vollendet. Sie dankten mit lauter Stimme Gott, als Jener bei der Rückkehr ihnen zurief: es ist vollbracht! — —

Noch an demselben Abend nahm Dr. Joh. Wagner, der Vorgänger Rokitansky's die Sektion vor. Zur genaueren Untersuchung der Gehörorgane sägte er die Felsentheile der Schläfenknochen aus, in Folge dessen das Gesicht sehr entstellt wurde und dem einst lebenden kaum mehr ähnelte. Natürlich zeigt auch die Todtenmaske, welche am 28. März von Danhauser in Gyps geformt wurde, diese verzerrten Züge. Zum Glück existirt eine auf dem lebenden Beethoven von Klein im Jahre 1812 gefertigte Gesichtsmaske, welche nach einstimmigen Zeugnisse sehr wohl gelungen war.

Unermesslich war die Theilnahme und das Leichengefolge bei der feierlichen Bestattung, die am 29. März, Nachmittags 3 Uhr statt hatte, um so ergreifender, als Beethoven während seiner langen Leidenszeit und während der letzten Jahre bei den Wienern fast in Vergessenheit gerathen war. Gegen 20000 Menschen bedeckten den Platz vor dem Trauerhause und drängten gegen das Hausthor, so dass dieses durch eine Militärwache geschlossen werden musste, damit eine musikalische Todten-Feier, welche die Sänger der italienischen Oper auf dem Hofe am Sarge des Entschlafenen veranstalteten, ruhig von Statten gehen könne. Aber kaum war wieder geöffnet, und der Sarg hinausgetragen, als die Menge abermals hinzuströmte, so dass das Leichengefolge in Unordnung gerieth und die nächsten Leidtragenden aus der Reihe gedrängt wurden.

Acht Kapellmeister: Eibler, Hummel, Seyfried, Kreutzer, Weigl, Gyrowetz, Würfel und Gänsbacher hielten die Enden des Bahrtuches. Der Sarg war mit Kränzen bedeckt — aber Orden lagen nicht darauf; der Fürst des Geistes hatte nie einen Orden erhalten. „In des Lebenden Erscheinung hatte etwas gelegen," wie G. v. Breuning sagt, „das in keine Rangordnung passte." So hätte denn auch kein Orden ihm Rang oder Würde verliehen.

Der Zug begab sich unter den Klängen des Trauermarsches aus der Sonate op. 26 nach der Pfarrkirche in der Alserstrasse, wo die Leiche eingesegnet wurde. Die Menge strömte auch hierhin, es schien, wie Gerhard v. Breuning sich ausdrückt, als wenn ganz Wien in Bewegung sei.

Die Bestattung fand auf dem Währinger Kirchhofe statt. Der Schauspieler Anschütz sprach vor dem Friedhofthore eine von Grillparzer verfasste Gedächtnissrede. Es sind ergreifende, erhabene Gedanken, die der Dichter dem verewigten Musiker nachrief. Möge wenigstens ein Satz daraus an den weihevollen Moment erinnern, in dem sie gesprochen wurden: „ — Denn ein Künstler war er, und was er war, war er nur durch die Kunst. Des Lebens Stacheln hatten tief ihn verwundet, und wie der Schiffbrüchige das Ufer umklammert, so floh er in Deinen Arm, o Du des Guten und Wahren gleich herrliche Schwester, des Leides Trösterin, von oben stammende Kunst. Fest hielt er an Dir, und selbst als die Pforte geschlossen war, durch die Du eingetreten bei ihm und sprachst zu ihm — als er blind geworden war für Deine Züge, durch sein taubes Ohr, trug er noch immer Dein Bild im Herzen, und als er starb, lag's noch an seiner Brust —".

Nachdem der Redner geendigt, wurden Gedichte von Seidl und Castelli (zu lesen bei G. v. Breuning a. a. O.) vertheilt und man begab sich auf den Friedhof. Der Sarg wurde unter lautloser Andacht in die Gruft gesenkt.

Am 3. April wurde in der Hofpfarrkirche der Augustiner das Seelenamt für Beethoven gefeiert und dabei das Requiem von Mozart aufgeführt. Der berühmte Bassist Lablache wirkte mit, obwohl ihm kontraktlich das Singen ausserhalb des Theaters untersagt war. Er hatte an seinen Impresario die Konventionalstrafe von 200 Gulden gesandt und war seiner Begeisterung für Beethoven gefolgt. Eine gleiche Feier fand in der Karlskirche unter Aufführung von Cherubini's Requiem statt.

Diesen erhebenden Beweisen von Verehrung und Pietät folgte

noch in demselben Monate als trauriges Gegenbild die Versteigerung der geringen Hausausstattung des grossen Todten. Seines Grossvaters Haus war einst schön, fast reich eingerichtet gewesen. Sechs Zimmer wohl mit Möbeln versehen, Pretiosen, Malereien, Schränke mit silbernen Servicen, mit fein vergoldetem Porzellan und gläsernem Geschirr, ein Vorrath schönster Leinewand, die man durch einen Ring hätte ziehen können — eine Ausstattung, die von Wohlhabenheit und Sinn für Glanz zeugte. Wie armselig dagegen, was als Mobiliarnachlass des weltberühmten Enkels in seinen geheiligten Räumen unter den Hammer kam.

Stephan v. Breuning war bei dieser gemüthaufregenden Verhandlung im Interesse des Neffen zugegen. Schon vorher leidend, verfiel er seitdem einem Zehrfieber, welches ihn bald, schon am 4. Juni dahinraffte. Er ward nicht weit von Beethoven in der Gruft der Familie Vering, der seine erste Gattin angehört hatte, beigesetzt.

Der geistige Nachlass Beethovens kam im November 1827 zur öffentlichen Versteigerung.

Der von Thayer im Anhange seines chronologischen Verzeichnisses der Werke mitgetheilte Auctionskatalog über die hinterlassenen Musikalien und Bücher enthält in den vier ersten Rubriken fast nur eigenhändige Manuskripte. Die erste Rubrik führt 50 sogenannte Notirungen und Notirbücher auf, jene Hefte und Blätter, in die er bekanntlich die Ansätze und Entwürfe zu seinen Kompositionen eintrug. Sie sind am meisten geeignet, einen Blick in die geistige Werkstätte des Meisters und auch in die Gedankenwege zu eröffnen, die er aller Orten, wo er mit sich selbst allein war, zu gehen pflegte. Die zweite Rubrik enthält 19 ungedruckte Fragmente, zum Theil der Vollendung sehr nahe gerückte; die dritte 72 eigenhändige Manuskripte gestochener Werke Beethovens, die vierte endlich wiederum theils vollständige, theils unvollständige, damals noch nicht edirte Kompositionen. Dies Alles, von der Kommission der sogenannten gerichtlichen Sachverständigen, die aus fünf Verwaltungsbeamten, einem Kompositeur (Czerny) und drei Musikverlegern (Haslinger, Artaria und Sauer) bestand, unglaublich niedrig abgeschätzt, ging zu nicht viel höheren Preisen in alle Winde. Keine öffentliche Bibliothek, auch die kaiserl. königl. österreichische nicht, suchte diese heiligen Reliquien zusammenzuhalten und zu bewahren.

Und doch wäre daran zu denken dringlicher und wichtiger gewesen, als an die Errichtung eines Grabmonumentes. Jene Ver-

säumniss des Staates schmälert natürlich das Verdienst der würdigen Männer nicht, die für ein solches Monument gesorgt haben.

Im Saale der Landstände wurde ein Konzert veranstaltet, welches nur Kompositionen des Dahingeschiedenen vorführte. Aus dem Ertrag ergaben sich die Mittel für ein einfaches Denkmal. Es wurde am 29. März 1828 am Kopfende des Grabes errichtet, bestehend in einem Stein in Pyramidenform mit der Inschrift **„Beethoven“**.*)

Ein Trauerchor sang nach einer Weise des Geschiednen:

Du, dem nie im Leben
Ruhstätt' ward und Heerd und Haus:
Ruhe nun im stillen
Grabe, nun im Tode aus!

*) Die Ruhestätte Beethovens ist leicht zu finden. Sie liegt in der ersten Gräberreihe, welche von der Thür des Todtengräberhauses gradaus gesehen sich an der Umfriedigung des Gottesackers entlang zieht. Wenn man den diese Gräber begleitenden Fussweg verfolgt, so stösst man etwa nach 50—75 Schritten auf Beethovens Grab. Die Gefühle des Besuchers werden allerdings in hohem Masse beleidigt werden durch den Hintergrund des Denkmals, wie er wenigstens bis vor wenig Jahren war! Ein roher Bretterzaun nämlich überragt vom Nachbargrundstück her den Denkstein.

Anhang I.

Kurze Erläuterung über Form und Formen in der Tonkunst.

Wir haben Th. I. S. 84 darauf hingewiesen, dass es die Verständniss Beethovens und seines Wirkens ungemein erleichtere, wenn man sich mit dem Begriff der Form in der Musik und seiner Entwicklung zu den besondern Kunstformen bekannt gemacht habe. Dass diese Vorbereitung der Verständniss jedes Künstlers, nicht blos Beethovens, zu statten kommt, versteht sich. Allein bei Beethoven knüpft sich (abgesehen davon, dass er der Gegenstand dieses Buches ist) noch ein besonderes Interesse an Erkenntniss der Form. Denn wie vor ihm Sebastian Bach als Vollender der polyphonen Form, namentlich der Figuration und Fuge, und des Kanons: so tritt Beethoven in der geschichtlichen Entwickelung der Kunst als Vollender der von Haydn und Mozart hoch ausgebildeten modernen Formen auf, namentlich der Rondo-, Sonaten und Variationenform.

Welche Wichtigkeit — man muss sagen: Unentbehrlichkeit — und Bedeutung die Kunstform und ihre Glieder, die Kunstformen, für den Künstler haben, darüber kann der ausserhalb der Kunst stehende Dilettant, irre gemacht vielleicht von eben so kunstfremden Theoretikern und Geschichtschreibern, sich unrichtige Vorstellungen machen, der Künstler nicht. Jenen ist die Form ein vom Inhalt Geschiednes, ein Aeusserliches und deshalb Zwingendes und Hemmendes, diesem ist sie nicht Gegensatz vom Inhalt, sondern Gestaltung des Inhalts, folglich mit demselben in der Wirklichkeit untrennbar Eins; nur der Verstand kann betrachtend sie scheiden, wie er an der untrennbar Einen Erscheinung des Menschen Seele und Körper unterscheidet. —

Was formlos im Geiste des Menschen vorhanden, das sind Regungen, Vorstellungen, die flüchtig entstehn, kaum angedeutet

entschwunden sind, unfeste, unklare, unerfassbare Vorgänge. Sie sind im Geiste, was im Weltall die kosmische Materie: der an sich gestaltlose, bestimmungslose Stoff, der aber Alles wird, indem er (gleichviel aus welcher Macht) zu diesem und Jenem sich bestimmt, in einen Gegensatz — oder in viele auseinander tritt, und damit sich gestaltet. Denn Gestalt — Form gewinnen, ist nichts Anderes als sich bestimmen, ein für sich Seiendes, von Anderm Geschiednes werden. Im Anfang war das Chaos. Daraus schuf, nach uralter Sage, Gott Himmel und Erde, schied das Licht von der Finsterniss. In solchen Gegensätzen bestimmte sich, gestaltete sich die Welt, die zuvor das Hegelsche All-Nichts war, dem das Werden fehlte.

Auch für die Kunst ist also die Form nicht des Inhalts Gegensatz, sondern dessen Bestimmung; ihr Gegensatz ist die Formlosigkeit, die nicht gestaltete, also nicht bestimmte und ihrem Wesen nach gar nicht bestimmbare Summe von Schallen, Klängen, Tönen, Lauten, rhythmischen Verhältnissen, die vorhanden sein und dem Geiste folgenlos vorüberschweben können. Man blicke auf die Tastatur, da liegen alle Töne bereit, die das Klavier bietet. Sie alle, und was sonst das Instrument zu geben vermag, sind nicht Musik, sondern nur der Stoff, aus dem Musik werden kann. Was muss nun mit diesem Stoffe geschehn, damit er Musik werde? Unser Geist muss, künstlerisch erregt, ihn sich aneignen, in ihm und durch ihn sich künstlerisch bestimmen; wir müssen bestimmte Reihen dieser Töne aussondern und als ein für sich Bestehendes abschliessen; wir müssen die Reihenfolge der Töne so oder anders (diatonisch, akkordisch, u. s. w.) bestimmen, den einzelnen Tönen diese, jene Zeitdauer, Stärke zumessen, kurz wir müssen die zuvor bestimmungslos daliegende Masse nach dem Antrieb' unsers Geistes gestalten. Damit wird sie Musik.

Wo findet sich aber das Gesetz für dieses Gestalten oder Schaffen? —

Wo anders, als im eignen Geiste des Künstlers? und für jeden Künstler, in jedem einzelnen Falle, wo anders als im jedesmaligen Antriebe, der diesen Geist eben erfüllt und bewegt? Denn was der Künstler schaffen, hervorbringen soll, muss ja wohl zuvor in ihm vorhanden sein, kann nicht anderswoher genommen werden; sonst wär' seine Thätigkeit ja kein Schaffen oder Neubilden, sondern nur Wiederbringen oder Wiederholen.

Der künstlerische Geist ist also für sein Wirken eigner Gesetz-

geber; er ist frei, sonst wäre sein Werk nicht das seinige; nur in sich selber, im Grundwesen des menschlichen Geistes, in der Vernunft findet er seinen Bestimmungsgrund. Die Vernunft des Künstlers fodert und bewirkt diese vollkommene Einheit von Inhalt und Gestaltung; denn sie ist in jedem Menschen nur eine, muss also vor Allem auf Einheit in sich selber dringen. Sie ist die wahre Gestalterin. Sobald wir diesen Gedanken festhalten, ist der Schlüssel für das Wesen der Form und das Verhältniss des Künstlers zu den neuzubildenden oder bereits vorhandnen Kunstformen in unsern Händen.

Diese zugleich freie und vernunftgemässe Bethätigung ist selbstverständlich Beruf und Recht nicht dieses oder jenes, sondern eines jeden Künstlers; jeder ist hingewiesen auf dieses zugleich freie und vernünftige Wirken. Hieraus folgt sogleich, dass Jeder im Gestalten frei von jedem Andern ist, nicht gebunden an die Gestaltungsweise irgend eines Andern oder aller Andern; Jeder kann möglicherweise durchaus seinen eignen Weg gehn, und zwar in jedem einzelnen Unternehmen.

Hiermit scheint eine Unermesslichkeit von Wegen und Formen sich zu öffnen. In der That müsste sie das Ergebniss der freien Bewegung Aller sein, wären nicht die Aufgaben, die sich den Künstlern stellen, und die Menschen selber nach geistigem Gehalt, nach Richtung und Stimmung einander so vielfach nahe gestellt und verwandt. Gleiche oder ähnlich geartete Menschen bei gleichen oder ähnlichen Aufgaben müssen gerade vermöge der Freiheit, mit der jeder von ihnen seinem Antriebe folgt, zu denselben oder einander nahe liegenden Wegen und Formen gelangen, selbst wenn sie gar nichts von einander wüssten. Dies letztere kann aber im Künstlerleben nicht lange und nicht ausgedehnt statthaben; schon die Lust an der Kunst reizt zur Theilnahme für fremde Werke; es bedarf kaum der Lehrer oder Rathgeber, oder der Nöthigung, am fremden Werke sich selber aufzuklären.

So liegt es denn in der Natur der Sache, dass die möglicherweise unberechenbar verschiednen Gestaltungen in eine gewisse Anzahl von Gruppen zusammentreten von mehr oder weniger übereinkommendem Inhalt, folglich von mehr oder weniger zusammentreffender Bildung. Die verschiednen Bildungen werden Kunstformen genannt. Verschiedne Gruppen solcher Formen können in gewissen Grundzügen des Inhalts und der Gestaltung einander näher und von andern gesonderter stehn; diese zusammengenommen bilden dann

im Kunstgebiete besondere Klassen oder Gattungen der Gestaltung. Innerhalb derselben Gruppe müssen aber nothwendig die einzelnen Werke neben dem ihnen Gemeinsamen auch noch ihren besondern Gehalt haben, sonst wären sie blosse Wiederholungen schon vorhandner Werke; dieser ihnen eigenthümliche Gehalt muss nothwendig zu einer Gestaltung führen, die von der allgemeinen eben so und eben so viel abweicht, wie der besondere Inhalt vom gemeinsamen. Der Künstler kann also innerhalb einer der schon vorhandenen Kunstformen schaffen, ohne damit der künstlerischen Freiheit irgend verlustig zu gehn; er tritt in die vorhandne Kunstform, weil und soweit er sie seiner Aufgabe gemäss findet, er verlässt oder ändert sie, sobald der eigne stets freie Geist es will. Dieses Wollen, dieses Bestimmen zu einer Form und ihrem Aufgeben oder Aendern tritt im Künstler als Trieb seines Gemüths hervor; der Geist und der jedesmalige Inhalt — der Gott nach antiker Vorstellung — der ihn erfüllt, ist das Bestimmende; darin aber erweist sich die Vernünftigkeit und Freiheit der Formbestimmung.

Die Summe nun der in irgend einem Zeitpunkte, z. B. bis auf heut' oder bis auf Beethoven vorhandnen Kunstformen ist weder das Werk noch das ausschliessliche Eigenthum eines Einzelnen; alle bis dahin thätig gewesene Künstler haben daran mitgearbeitet, jeder von ihnen und jeder nachfolgende jenem Trieb' und vernünftiger Erkenntniss folgend, jeder für sein jedesmaliges Werk eine bereits vorhandne Form bis auf einen gewissen Punkt gemäss findend oder nicht, und dann sie mit Vernunftnothwendigkeit aufgebend oder abändernd. In Beidem, im Ergreifen und Verlassen, waltet die künstlerische Freiheit und Vernünftigkeit; widervernünftig wär' es, wollte der Künstler die gemässe Form aus Originalitätssucht, weil sie schon vorhanden, meiden, oder der ungemässen sich aus Aengstlichkeit und Unselbständigkeit unterwerfen. Beides hat kein wahrer Künstler auf sich genommen; jeder hat die bis zu ihm vorhandnen Formen verwendet oder verlassen, wie der Geist ihn trieb. Selbst mit Vorherbestimmung und Behagen ist das oft geschehn; Seb. Bach hat in seiner „Kunst der Fuge“ eine Fuge in stilo francese, Mozart den Anfang einer Suite (Ouverture) dans le style de Mr. Händel und die Elviren-Arie in Don Juan (D dur) auch in Händels oder Scarlatti's „Manier“, Beethoven seine letzte Ouverture, Op. 124 im Jahr 1822, also nicht etwa in der Studienzeit, sondern auf der Höhe des Lebens, ebenfalls mit Vorbewusstsein (sogar von aussen

her, durch Schindlers Rath entschieden) in Händelscher Weise geschrieben.

Wenn daher Beethoven (wie schon Th. I. S. 31 gesagt worden) eine Zeitlang der Vorwurf gemacht worden, er schreibe „formlos“, so liegt der Grund darin, dass man seine Form ganz äusserlich, ohne Rücksicht auf den neuen ihr gegebenen Inhalt, mit der der Vorgänger verglichen und die Abweichungen, statt ihre innere Nothwendigkeit zu erkennen, für Verirrungen und „Formlosigkeiten“ gehalten hat. Und wenn man umgekehrt in späterer Zeit ihm dieselben Abweichungen von der Form der Vorgänger, das Hinausschreiten über die eignen frühern Werke zum Verdienst angerechnet hat, so ist die Wahrnehmung zwar durchaus richtig, deckt aber nichts auf, als was im Wesen der Kunst und des Künstlers und im Fortschritt beider nothwendig begründet und an allen Künstlern je nach dem Mass und Bedürfniss ihrer geistigen Bewegung sichtbar ist. Man würdigt Beethoven nicht hoch genug, wenn man einzig dieses Hinausgehn über bisherige Formen als entscheidendes Moment hervorhebt*). Loslassen von Formen kann auch Willkür oder

*) Es liegt dabei stets die falsche Vorstellung zu Grunde, dass die Form nichts anders, als ein von aussen Gegebnes, unfrei Machendes, ein Zwang sei, dem der Künstler sich entziehn oder trotzen müsse. Vor andern ist es besonders Lenz, der in dieser Vorstellung unersättlich schwelgt. Ihm ist die Kunstform ein pedantisches Herkommen, eine Fessel, die gebrochen und mit Verachtung weggeworfen werden müsse; in der Formwissenschaft erblickt er besten Falls, statt in ihr die Logik der Kunst zu erkennen, eine Grammatik, also die Lehre einer unabänderlich gegebnen und geschlossenen Sprache, dem künftigen Vollender derselben winkt nach seiner Ansicht die Palme des trefflichen Grammatikers Zumpt. Jeden Augenblick muss in seinen sonst so verdienstlichen Schriften (B. et ses trois styles, Biographie B., eine Kunststudie) Beethoven gegen diesen Windmühlen-Riesen Form und dessen Helfershelfer, die formbackenden Zwerge, die Lanze einlegen — wobei nur vergessen wird, dass niemand anders, als die Künstler selber, Beethoven mit eingeschlossen, dieses „Herkommen“ geschaffen und in ihm ihre sichernde Stellung gefunden haben, ohne daran ihre Freiheit zu verlieren. Anders erscheint dies in Lenzens Vorstellung. „Wie Götz von Berlichingen auf der Rathsversammlung zu Heilbronn rüttelt Beethoven an den geschlossenen Thüren des Zunftzwangs in der Kunst, dass sie aus ihren Angeln weichen und dem Licht des Tages freien Zutritt gestatten müssen . . . . . All' die säuberlich numerirten Kästchen und Schächtelchen einer musikalischen Wissenschaft, welche sich schämen soll, für die Theorie des Schönen zu gelten, die Hebeammenhülfe der Schulen, der Opernzopf, das Liedzöpfchen, der Sonaten- und Quartettzopf, der Ouverturen- und Symphonienzopf, das Niet- und Nagelfeste des ganzen eisernen Inventariums, der historisch gegebne Schutthaufen der Kunst, war unter die Stampfe Beet-

Originalitätssucht, oder Unwissenheit und Ungeschick in der Form sein. Dies Loslassen für sich allein genommen, ist also nicht Freiheit, nicht Künstlerthum. Einen höhern Beruf hatte Beethoven zu erfüllen. Als wahrer, gebildeter und getreuer Künstler ging er auf die vor ihm geschaffenen Formen ein und vollendete sie, indem er mit seiner ganzen Energie sie füllte. Wo sie aber nicht seinem geistigen Inhalt entsprachen, da ging er über sie hinaus, erweiternd oder neue Formen schaffend, — ja bis dorthin, wo die Bestimmtheit der Formen entschwinden muss, weil der Geistesblick des todesnahen Künstlers in hinüber- und zurücklangenden Ahnungen dahinstirbt vor den unabreichbaren Fernen, die den letzten Horizont, aus Lichtnebeln und Dämmerung gewebt, des Menschen bilden,

Welche Formen nun, das ist die Frage, die hier schärfer ge-

---

hovens gerathen und erlag hier der unwiderstehlichen Gewalt des Geistes, um den Anforderungen des selbstberechtigten Schönen Platz zu machen." Anderswo ist von Beethovens „genialen Auflehnungen gegen alle traditionelle Form überhaupt" zu lesen, ja Beethoven erscheint ihm wohl gar voll Uebermuth und Schadenfreude, gleich einem keck-aufsätzigen Schüler, gegen „Satzung" und Gesetzkundige. So, wenn der Meister $^2/_4$ und $^3/_4$ mischt — „was die Musikmagister zu seiner Herzensfreude recht erstaunte und den genialen Mann von den Kunstgenossen schier steinigen liess. Seht auf's Papier, mochte der grosse Geist mehr als einmal geantwortet haben, dass es in euren dummen Ohren wie zwei Viertel klingt, ist mir ganz lieb." So, in Bezug auf die Menuett der B dur-Symphonie: „die alle Magister sammt ihren respektiven Schulgebäuden weg- und hinreissende minuetto . . . In einem Raptus des vollmächtigsten Genies wird hier die alte Menuett gründlich verspottet und nur zum Zeichen des Beethoven-Sieges über einen neuen Begriff der Name der alten (Minuetto) stehen gelassen, wie der Waidmann das Fell des getödteten Gethiers an die Wand nagelt."

Nehmen wir an, dass Beethoven von anderen Vorstellungen und Trieben bewegt worden, als von der Lust an Windmühlenkämpfen; denn Theorien und „Magister", wie Lenz sie sich vorphantasirt, existiren gar nicht, höchstens Rezensenten alten Zuschnitts, wie Lenz deren aus der alten musikalischen Zeitung und andern Journalen zusammengelesen, können zu seinem Bilde gesessen haben.

Die Sache verdiente keine Erwähnung, wenn nicht in neuester Zeit diese „Formbrecher-Theorie" von solchen gepredigt und an die missverständliche Auffassung Beethovens geknüpft worden wäre, denen sie zum Schirm eigner Formversäumniss dienen soll. Wie mild und sinnig ein Künstler die Sache anschaut, giebt Lenz selber in einem Briefe von Liszt an ihn aus dem Jahr 1852 dankenswerth zu lesen, der zunächst an die Lenzische Vorstellung von drei Stylen Beethovens anknüpft, von dieser aber auf die tiefgreifenden Begriffe von Form und Freiheit übergeht.

stellt wird, sind es, in die Beethovens wichtigste Thätigkeit eintreten sollte? Zu welchem Punkte war der Gedanke der Form, wenn auch nicht in den Lehrbüchern, doch in den Kunstwerken, also thatsächlich, entwickelt?

Dies werde mit flüchtigen Umrissen hier bezeichnet.

1. Jede musikalische Schöpfung entwickelt sich gleich den Organismen der Natur aus einem Keim, der aber schon, wie die Keimbläschen oder Zellen des Pflanzen- und Thierreichs, Gestaltung, Vereinigung von zwei oder mehr Einzelheiten (Tönen, Akkorden, rhythmischen Momenten), Organismus sein muss, um Organismen den Ursprung geben zu können. Ein solcher Keim wird Motiv genannt; auf einem oder mehr Motiven beruht jede Komposition; zur Anschauung für Neulinge diene dieses Motiv,

---

„S'il m'appartenait de catégoriser les divers termes de la pensée du grand maître, je ne m'arrêterais guère à la division des trois styles, mais prenant simplement acte des questions soulevées jusqu'ici, je poserais franchement la grande question, qui est l'axe de la critique et de l'estétique musicale au point, où nous a conduit Beethoven: à savoir, en combien la forme traditionelle ou convenue est nécessairement déterminante pour l'organisme de la pensée? Ma solution de cette question, telle qu'elle se dégage de l'oeuvre de Beethoven même, me conduirait à partager cette oeuvre non pas en trois styles ou périodes, mais en deux catégories: la première, celle où la forme traditionnelle et convenue contient et régit la pensée du maître: et la seconde, celle où sa pensée étend, brise, recrée et façonne au gré de ses besoins et de ses inspirations la forme et le style. Sans doute en procédant ainsi nous arrivons en droite ligne à ces incessants problèmes de l'autorité et de la liberté. Mais pourquoi nous effrayeraient-ils? Dans la région des arts libéraux ils n'entreraient heureusemeut aucun des dangers et des désastres que leurs oscillations occasionnent dans le monde politique et social, car dans le domaine du beau le génie seul fait autorité, et par là, le dualismo disparaissant, les notions d'autorité et de liberté sont ramenées à leur identité primitive. Manzoni en définissant le génie „une plus forte empreinte de la Divinité“ a éloquemment exprimé cette même vérité.“

Der geistvolle Künstler führt Bestehendes oder Ueberliefertes (l'autorité) und Fortentwickelung oder Fortschritt (liberté) auf ihre Ureinheit, die nirgends als in der ewigwaltenden Vernunft gefunden werden kann. Diese Ureinheit, die geschichtliche Entwickelung der Vernunft, ist es, die wir den drei und den zwei Stylen oder Scheidungen entgegenhalten. Es ist kein Scheidepunkt in der Geschichte Beethovens und seines Schaffens zu finden, bis zu welchem er sich dem Ueberlieferten angeschlossen und von welchem ab er demselben abwendig geworden. Er gestaltete stets (wie wär' es auch anders möglich gewesen?) seinem jedesmaligen Inhalte gemäss, gleichviel ob in vorhandenen, oder umgewandelten, oder neuen Formen.



aus dem der erste Satz von Beethovens C moll-Symphonie grossentheils erwachsen ist. Das Motiv kann Keim eines Tonwerks sein, aber es ist nicht selber ein Tonwerk, denn es ist ihm noch keine Folge gegeben, es hat noch nicht fortgelebt.

2. Das Motiv kann in mancherlei Weisen, nach mancherlei Richtungen wiederholt, fortgeführt werden. Hier spricht sich schon bleibende Theilnahme des Geistes aus; er hat das Motiv nicht blos gefasst, sondern er beschäftigt sich auch damit, er bildet daraus, wenngleich zunächst ohne bestimmtes Ziel, ohne bestimmten Willen; es ist sein Spiel, das er mit dem Motive treibt. Diese Gestaltung hat den Namen Gang erhalten; die erste, beste sogenannte Passage aus einer Sonate, eine gleichartig motivirte Akkordfolge kann als Beispiel dienen.

Der Gang ist Fortbewegung des Motivs, aber in sich selber ziellos; er hört irgendwo auf, wie Alles irgend einmal aufhören muss, weil Kraft, Zeit oder Lust ausgeht, oder irgend ein äusserlich Ziel erreicht ist; in sich selber hat er kein Ziel. Er ist Tongestaltung, aber noch nicht Tonwerk, weil er ziellos, also an sich unselbständig und unfertig ist; er kann Theil eines Tonwerks sein, nicht mehr.

3. Daher hat der Gang in sich selber keine Befriedigung, das Fortgehn sucht vielmehr Befriedigung. Indem der Geist Befriedigung sucht, muss er bestimmen, was ihn befriedigen kann, muss er sich bestimmen für dieses ihn Befriedigende. Er hebt also aus allem ihm möglicherweise Vorschwebenden einen Theil heraus und schliesst ihn ab als das, was ihn befriedigt. Dieser Abschluss ist nicht ein äusserlich motivirtes Aufhören oder Ablassen, weil man nicht weiter mag oder kann, wie bei dem Gang', es ist ein innerlich bestimmtes. Dieses hier Abgeschlossene — nicht mehr und nicht weniger und nichts Anderes — hat man gewollt, und das ist hiermit festgesetzt.

Ein solches in sich eines und festgeschlossenes Gebilde heisst Satz. Er ist die erste selbständige, nämlich an sich selber bestehen und befriedigen könnende Tongestaltung, kann, wär' er auch nichts Bedeutenderes, als diese



geringen Beispiele, möglicherweise für sich allein ein Tonwerk sein. Welche Bedingungen für den Abschluss eines Satzes nach dem Wesen der Musik zu erfüllen sind, sagt die Kompositionslehre.

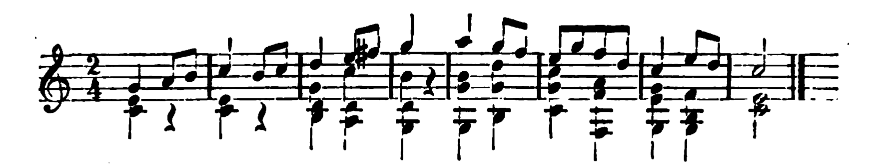
Gang und Satz sind die beiden Grundgestaltungen oder Grundformen aller Musik; es kann keine dritte geben ausser der einen, die Befriedigung, und der andern, die nicht Befriedigung in sich trägt.

Beiläufig kann man hier schon gewahr werden, dass die Form an sich selber keinen Zwang übt. Zwang fände statt, wenn Jemand (wer?) dem Komponisten sagte: Du sollst Gänge, oder: Du sollst Sätze bilden. Die Wissenschaft von den Formen gebietet weder dies noch Anderes, sie weiset nur die vorhandenen oder möglichen Gestaltungen auf und spricht ihren Sinn aus, Wahl und Verwendung überlässt sie dem Ausübenden. Einzig dies ist vom Anfang bis zum Ende ihr Geschäft; selbst das Urtheil über Werke und Komponisten liegt ausserhalb ihres Gebietes, findet aber allerdings in ihr einen kaum zu entbehrenden Anhalt.

4. Da es ungezählt viel Motive und Verwendungsarten für das Motiv (auch Wechsel und Verknüpfung verschiedener Motive) giebt, so sind auch ungezählt viel Gänge und Sätze möglich.

Zwei oder mehr Sätze können in blos äusserlicher Anreihung einander folgen, entweder ganz zusammenhanglos oder mit einem gewissen Masse von Beziehung auf einander durch Gleichheit des Rhythmus, der Tonart u. s. w, wie das vorstehende Beispiel zeigt.

Es können aber auch zwei Sätze in engere Beziehung zu einander treten, indem der eine Satz durch unvollständigen Abschluss auf einen zweiten hindrängt, in dem volle Befriedigung gegeben und vollkommener Abschluss erreicht werden soll, oder indem unter gleicher Form der erste Satz sogar seinen Gegensatz (das ihm, z. B. der Tonrichtung nach, Entgegengesetzte und doch ihm Entsprungene und Eigene) hervorruft, mithin, wie dieses kleine Beispiel zeigt,



beide Sätze zu einander in engster Beziehung stehn.

Ein solches Satzpaar heisst Periode, die verbundenen Sätze heissen Vorder- und Nachsatz. Möglicherweise können auch vier (zweimal zwei!), ja drei und mehr als vier Sätze zu einer Periode zusammentreten; die Zweizahl der Sätze ist Urgestalt der Periode und ihrer schärfsten Ausprägung in Satz und Gegensatz am günstigsten.

Die lockere Folge von Sätzen gewährt die ersten und einfachsten zusammengesetzten Kunstformen. Bei Gelegenheit der Periode ist zum Vorschein gekommen, dass ein Satz auch minder vollkommen und minder befriedigend schliessen kann, damit aber auf ein Weiteres, auf einen folgenden Satz hinweiset, der vollkommne Befriedigung und vollkommnen Abschluss bringen werde.

Zum letztenmal sei die Gespensterseherei des Formzwangs zur Ruhe gebracht. Nicht einmal vollkommner Abschluss oder Nachfolge eines ihn bringenden Satzes ist befohlen oder Herkommens, wiewohl das Verlangen danach in den meisten Fällen naturgemäss sich meldet. Das Goethe'sche wunderschöne Gedicht „Der untreue Knabe“ giebt in seinem Abbrechen

„Die wend't sich —“

ein glorreich Beispiel der Abweichung, deren auch in der Musik von Seb. Bach her genug zum Vorschein gekommen sind.

5. Die Sätze schon, die sich in der Periode zusammenstellen, sind Theile des Ganzen, jeder vollkommen oder weniger vollkommen in sich abgeschlossen. In ganz gleicher Weise schreitet die Komposition zur Bildung und Verbindung grösserer Theile eines Ganzen. Auch die Periode kann bei der ungezählten Vielheit möglicher Gestaltungen den in ihrem ersten Satz' angelegten Inhalt nicht erschöpfen; ihr kann eine zweite Periode folgen, entweder fremden Inhalts (das wäre blos äusserliches Aneinanderreihen, wie oben bei dem Satz' erwähnt worden) oder von verwandtem, an ihren eignen anknüpfendem, ihm selber entsprossnem Inhalte.

Im letztern Fall' ist ein Tonwerk oder Satz von zwei Theilen erwachsen, deren jeder entweder Satz oder Periode sein kann.

Man muss sich (dies sei hier ein- für allemal bemerkt) gefallen lassen, dass der Ausdruck „Satz“ für immer grössere Tongebilde, die mehr oder weniger selbständig ein Zusammengehöriges, in sich Abgeschlossenes sind, als Benennung dient.

6. Die Energie des zweitheiligen Satzes beruht darauf, dass der zweite Theil seinen Inhalt aus dem ersten nimmt. Ihre höchste Stufe erreicht sie offenbar, wenn der ganze Inhalt des ersten Theils vollständig wiederkehrt. Dies kann aber, da der zweite Theil doch irgend einen eigenen, wenngleich aus dem ersten hervorgebildeten Inhalt haben muss (sonst wär' er blosse Wiederholung des ersten Theils, kein besonderer zweiter), nur durch einen neuen Fortschritt geschehn: es muss nach dem zweiten Theil der erste wiederholt werden, so dass nun drei Theile dastehn. So ist aus dem zweitheiligen der dreitheilige Satz entstanden. Hiermit ist nicht blos grössere Ausdehnung, sondern auch festeste Abrundung errungen; denn man ist zum Ursprung des Ganzen in vollständigster Darstellung zurückgekehrt. Nenne man den ersten Theil **A**, den zweiten **B**, so zeigt dieses Schema

Theil 1.	Theil 2.	Theil 3.
A	**B**	**A**

den Bau des Ganzen in seiner Vollständigkeit und energischen Befestigung.

7. Alle bisher aufgewiesenen selbständigen Gestaltungen haben in ihrer kräftigsten Bildung einen einheitvollen, einigen Inhalt, der in Satz- oder Periodenform, in Zwei- oder Dreitheiligkeit hervortritt. Sie alle werden von der Kompositionslehre unter dem Namen Liedsatz zusammengefasst, gleichviel, ob sie für Darstellung durch Gesang oder durch Instrument bestimmt sind; ihr Karakterzug ist nächst der Form die Einheit des Inhalts.

Ihrem wesentlichen Inhalte kann, ohne dass damit der Begriff aufgehoben würde, noch beiläufig ein Nebensatz zugefügt werden, — entweder zu Anfang als Einleitung, oder zum Schluss' als Anhang. Es kann die Schlussformel (jene Verbindung von Harmonien, die nach der Natur der Musik den Schluss eines Satzes bilden) verbreitert, wiederholt, ja zu einer selbständigen Gestalt, zu einem Schlusssatze melodisch-harmonisch-rhythmisch ausgebildet und damit das Ganze — in dreitheiliger Form also der dritte Theil, vielleicht (weil ja der erste Theil die Hauptsache und der dritte nur seine Wiederholung ist) vorbedeutend auch der erste Theil — fester abgerundet werden.

8. Jeder Satz (Periode, Liedsatz ein für allemal inbegriffen) kann vermöge der Unerschöpflichkeit musikalischer Gestaltung mehrmals, vielmals umgestaltet und mit einer Reihe solcher Umgestaltungen zu einem grössern Ganzen zusammengefasst werden. Bekanntlich heisst ein solches Tonwerk: Variationen und der zum Grunde liegende Satz: Thema.

9. Es ist schon gesagt, dass verschiedene Sätze und Perioden aneinandergereiht werden können; dasselbe gilt von zwei- oder dreitheiligen Liedsätzen. Soll die Verbindung nicht blos äusserlich geschehn, so muss irgend etwas die innere Einheit feststellen. Dieses Etwas kann nicht zunächst in der Gestaltungsweise liegen da jeder Liedsatz die (wenngleich nicht ausnahmslose) Bestimmung in sich trägt, sich für sich abzuschliessen; es kann also nur im Inhalte gefunden werden, indem ein Theil desselben als Hauptsache, als das Wesentliche, Vollbefriedigende und Entscheidende gefasst wird, wie im dreitheiligen Liedsatze der erste Theil. In der Verknüpfung von Liedsätzen kann nur der erste Liedsatz Hauptsache sein, da er zuerst Komposition und Hörer gefasst und sich in ihnen festgesetzt hat. Der zweite Liedsatz muss desshalb naturnothwendig zunächst nur als Abweichung, Abfall vom ersten gefasst werden und tritt in einer andern Tonart (in der Regel in der Oberdominante oder Parallele oder in Moll gegen Dur) auf. Der erste Liedsatz wird Hauptsatz genannt, der zweite hat herkömmlich den Namen Trio. Die Dreitheiligkeit kehrt, wie dieses Schema zeigt,

HS T HS

wieder, nur für erweiterte Verhältnisse; das Ganze kann möglicherweise 6 bis 9 Theile fassen. Von hier ab werden in allen grössern Formen die verschiedenen Sätze durch ihre Stellung in verschiedne Tonarten karakterisch unterschieden.

Man kann diese Form abermals erweitern, indem man von der Wiederholung des Hauptsatzes zu einem zweiten Trio vorschreitet, worauf nothwendig der Hauptsatz, wie dieses Schema zeigt,

HS T1 HS T2 HS

nochmals wiederkehrt.

10. Man muss schon inne geworden sein, dass den vorstehenden Verknüpfungen verschiedener Liedsätze das feste innere und zugleich äusserlich ausgeprägte Band fehlt, das sie zu einer geschlossenen und ohne Zerrüttung des Ganzen unauflöslichen Einheit verknüpft; möglicherweise könnte man das Trio weglassen, oder sogar mit dem Trio schliessen (wenn auch mit geringerer Befriedi-

gung) ohne den Hauptsatz — oder mehr als einen Theil, vielleicht nur eine Andeutung von ihm wiederzubringen. Offenbar deutet aber die vorige Form schon auf die neue. Es soll von einem Liedsatze, der als Hauptsatz gilt, abgegangen, über ihn hinausgegangen werden, — einstweilen unbestimmt wohin oder wie; da er aber als Hauptsatz gelten soll, muss man zu ihm zurückkehren. Und dies Alles — oder wenigstens die Rückkehr soll in unauflöslicher Einheit geschehn. Diese neue Art heisst Rondo. Sie umfasst verschiedne Arten.

10a. Nach dem Hauptsatze drängt es den Komponisten weiter, er hat noch etwas auszusprechen: was? — das ist ihm selber noch unklar, also etwas Unbestimmtes. Die Form des Unbestimmten ist aber (S. 495) der Gang; nach dem Hauptsatze folgt ein Gang. Allein das Unbestimmte, in sich Ziellose und Unabgeschlossene kann nicht schliessen, zumal nach einem Hauptsatze, der in sich befriedigend und Hauptsache des Ganzen ist. Folglich muss der Gang zum Hauptsatze zurückführen; er thut das, indem er (in der Regel, nicht ohne Ausnahme) sich auf den Ton lenkt (es ist die Oberdominante), der — oder dessen Harmonie in den Hauptton, nämlich den Ton des Hauptsatzes, hineindrängt, auf demselben, vielleicht mit energischer Ansammlung oder Entwickelung von Harmonien (Orgelpunkt) weilt, und dann den Tonstrom mächtiger in den Hauptsatz zurücklenkt.

Dies ist die erste Rondoform; sie ist (wegen ihrer unbestimmten Mittelpartie des Ganges) nur selten angewendet worden; das nachfolgende Schema

HS **G** ⌒̣ **HS**

(in welchem der Orgelpunkt durch das Zeichen ⌒̣ angedeutet ist) zeigt sie im Grundrisse.

10b. Nach dem Hauptsatze kann der Gang nicht mehr befriedigen; es tritt ein zweiter Liedsatz, Seitensatz genannt, auf. Allein nicht in ihm, nur im Hauptsatze kann volle Befriedigung gefunden werden und beide müssen sich nach der Bestimmung der Rondoform vereinen, der Seitensatz muss, statt sich befriedigend anzuschliessen, seine Selbständigkeit aufgeben. Er löst sich, wo man Schluss erwarten oder voraussetzen sollte, in Gang auf, lenkt sich, wie der Gang in 10a, auf die Dominante, in den Orgelpunkt und in den Hauptsatz. Hier

HS **SS** G ⌒̣ **HS**

ist das Schema dieser zweiten Rondoform, die offenbar dem

Liedsatz mit einem Trio (9) gleicht und nur durch den verschmelzenden Gang darüber hinausgeht.

10c. Wie nun oben (9) neben dem Haupt-Satze zwei Trio's möglich befunden worden sind, so zeigt die dritte Rondoform die Verwendung von zwei Seitensätzen, deren jeder das Bedürfniss nach dem Hauptsatze zurücklässt und ganghaft zu ihm zurückleitet. Das Schema

HS **SS1** G ⌒ **HS** **SS2** **G** ⌒ **HS**

giebt in Verbindung mit dem Vorhergehenden die nöthigste Anschauung.

10d. Betrachtet man vorstehendes Schema, so muss einleuchten, dass der erste Seitensatz am ungünstigsten gestellt ist; der Hauptsatz erscheint dreimal, der zweite Seitensatz vor dem letzten Auftreten des Hauptsatzes, der erste Seitensatz wird durch den zweiten und durch zweimaliges Auftreten des Hauptsatzes verdrängt. Findet er nun dauernden Antheil, so mag er nach dem letzten Auftritte des Hauptsatzes wiederkehren. Dies ergiebt die vierte Rondoform, deren Schema sich so

HS **SS1** G ⌒ **HS** **SS2** G ⌒ **HS** **SS1**

darstellt.

Hier ist es Zeit, eine Bemerkung zu machen, die schon bei 9 sich angemeldet hat, jetzt aber nicht mehr entbehrt werden kann.

Sobald nämlich verschiedene Liedsätze zu einem grössern Ganzen zusammentreten, wollen sie sich in ihrer Verschiedenheit kräftig und klar erhalten, nicht in einander verschwimmen; jeder tritt sogleich mit seinem eigenen Inhalt und Karakter vor den Komponisten. Dies spricht sich unter anderm darin aus, dass jeder der Liedsätze in seiner besondern Tonart auftritt. In welcher? — Auch dafür giebt es kein zwingendes Gesetz, der Inhalt des Satzes entscheidet. Gleichwohl stehen die Sätze nicht vereinzelt, sie sind Theile eines grössern Ganzen; dies — also wieder die Natur der Sache — bedingt die Verknüpfung von Tonarten, die Beziehung auf einander haben, zu fremde würden der Einigung zu einem Ganzen widerstreben. Man wird daher in der Regel die Seitensätze in andre, aber nahegelegene Tonarten gestellt finden, — und zwar (aus Gründen, die hier bei Seite bleiben müssen) den ersten Seitensatz der vierten Rondoform in die nächstgelegene (nächstverwandte) Tonart. Kehrt nun derselbe zum Schlusse wieder, so kann er nicht seine eigne Tonart behaupten, sondern muss sich als Theil dem Ganzen fügen und dessen Tonart annehmen.

Hiermit tritt zum erstenmal ein Satz in zwei Tonarten auf, nimmt also, wie hoch oder gering man den Einfluss der Tonart anschlage, einen verschiedenen Karakter an.

Beiläufig sei angemerkt, dass man die vierte Rondoform zur Bekräftigung des Abschlusses gern noch durch einen Anhang (oben bei 7 erwähnt) fester abrundet, der auch den frühern Rondoformen oft gegeben wird.

10e. Wirft man noch einen Blick auf das letzte Schema, so zeigen sich drei grössere Partien an demselben. Die erste (dem Rondo zweiter Form gleich) schliesst mit der Wiederholung des Hauptsatzes; die zweite wird durch den zweiten Seitensatz dargestellt, der nur einmal auftritt und desshalb, damit er nachhaltig wirke, voll und kräftig ausgeführt wird; die dritte Partie bildet sich aus dem letzten Auftritte des Haupt- und der Wiederholung des ersten Seitensatzes. Im Gegensatze zum einmaligen Auftreten des zweiten Seitensatzes erscheint der Hauptsatz dreimal.

Dies kann, besonders bei lebhaft vordringender Bewegung, lästig, ungehörig befunden werden. In solchem Fall erspart man die zweite Aufstellung des Hauptsatzes und giebt der ersten Partie statt des wegfallenden Hauptsatzes, der sie bisher beschlossen, einen besondern Schlusssatz (unter 7 erwähnt), der natürlich in der Tonart des Seitensatzes steht und am Ende der dritten Partie, nun natürlich im Hauptone, wiederkehrt. Dies ist die fünfte Rondoform, deren Schema

HS	**SS1**	G	**Sz,**	**SS2**	G	𝄐,	**HS**	**SS1**	**Sz**
C dur	G dur		G dur	C moll			C dur	C dur	C dur
				A moll					
				F dur u. s. w.					

hier zu letzter Verdeutlichung mit der Angabe bestimmter Tonarten (an die man übrigens nicht gebunden ist) versehen ist.

So hat die entwickelte Rondoform abermals zur Dreitheiligkeit geführt.

11. Der erste und dritte Theil der fünften Rondoform stehen abgeschlossen und in grosser Einheit ihres Inhalts da, der zweite Theil ist nicht in sich abgeschlossen und tritt mit seinem eigenthümlichen Inhalt fremd in das Ganze hinein. Man kann für gewisse Fälle Vereinfachung und ungestörtere Einheit nothwendig finden. Den ersten Weg dazu bietet die Sonatinenform. Sie hält Theil 1 und 3 der fünften Rondoform fest und wirft den fremdartigen mittlern Theil aus, geht also auf Zweitheiligkeit zurück und

erreicht das Ziel durch Aufopferung. Sie dient besonders leichten Aufgaben zur gemässen Gestalt.

12. In höherer Weise wird die obige Absicht durch die **Sonatenform***) erreicht. Sie behält Theil 1 und 3 der fünften Rondoform bei, bildet aber einen zweiten Theil aus dem Inhalte des ersten, also aus dem Hauptsatze, Seiten- oder Schlusssatze, oder aus zweien dieser Sätze, oder allen, die sie umstellt (in andre Ordnung bringt), in andre Tonarten versetzt, verändert.

In der Sonaten- wie in der Sonatinenform können statt des einen Hauptsatzes, Seiten- und Schlusssatzes zwei — drei Haupt- oder Seiten- oder Schlusssätze zur Verwendung kommen, die dann unter den Namen **Hauptpartie, Seitenpartie** zusammengefasst und als erster, zweiter Hauptsatz u. s. w. bezeichnet werden. Gewöhnlich stehen die verschiednen Haupt- oder Seitensätze in derselben Tonart und bezeichnen schon dadurch ihre Zusammengehörigkeit. Bisweilen tritt aber auch einer der Sätze in eine andre Tonart, z. B. in der D dur-Sonate Op. 10 der zweite Hauptsatz in die Tonart H moll; dann verhilft gewöhnlich Seitensatz und Schlusssatz durch Einführung der ihnen gemässen Tonart zur Erkenntniss des in die Fremde gerathenen Satzes.

13. Bis hierher haben wir uns mit denjenigen Kunstformen beschäftigt, die sich schon durch ihre äussern Umrisse kenntlich machen liessen. Eine ganz andre Reihe von Kunstformen wird durch die innere Gestaltung des Inhalts karakterisirt. Der Inhalt eines Tonsatzes kann nämlich **entweder** seinem wesentlichen Theil nach nur in eine einzige Stimme gelegt werden, die dann vorzugsweise Melodie oder Hauptstimme heisst und der die andern Stimmen zu blosser Unterstützung als Nebenstimmen oder Begleitung untergeordnet sind; oder es können mehrere oder alle Stimmen gleich wesentlichen Antheil am Inhalt des Tonsatzes nehmen. Die erstere Behandlung heisst bekanntlich **Homophonie** oder homophone Schreibart, die andre **Polyphonie** oder polyphone Schreibart.

Auch diese Gränze ist nicht absolut zu verstehen; Polyphonie und Homophonie können in einer und derselben Komposition wechselsweise verwendet werden. Dies findet besonders in grössern Kom-

*) Sonatinen- und Sonatenform sind nicht zu verwechseln mit Sonatine und Sonate. Letztere sind bekanntlich Namen für Kompositionen, die aus zwei oder mehr verschiedenen Sätzen bestehn; Sonatinen- und Sonatenform sind Namen für besondere Gestaltungen eines einzigen Satzes.



positionen, z. B. in Beethovens Sonaten, Quartetten und Orchesterwerken statt.

Der Polyphonie ausschliesslich oder vorzugsweise gehören folgende Formen an:

14. Der *Kanon*, in dem eine oder mehrere Stimmen die ganze von einer ersten Stimme vorgetragene Melodie Ton für Ton nachsingen, während die vorangegangene Stimme noch mit dem Verfolg ihrer Melodie beschäftigt ist. Wenn man sich die Buchstaben a b c als Melodie vorstellt, so würde ein dreistimmiger Kanon sich so

1.	a	b	c		
2.		a	b	c	
3.			a	b	c

darstellen; es ist gleichgültig, welche Stimme man als erste einführt und es bleibt hier unentschieden, was jede Stimme nach den oben bezeichneten Momenten weiter vorträgt, ob vielleicht die erste Stimme (und nach ihr die andere) wieder mit a einsetzt, oder schliesst, gleichviel in welcher Weise.

Man wird leicht gewahr, dass im Kanon die Melodie besonders eingerichtet, dass ihre mit Buchstaben bezeichneten Bestandtheile, a b und c nicht blos in melodischer Aufeinanderfolge, sondern auch in gleichzeitigem Zusammentreffen zu einander passen müssen. Dies erfordert eine mehr oder weniger schwierige künstliche Einrichtung, die dem freien künstlerischen Ergehn leicht störend werden kann; im glücklichsten Falle bietet die Form ein sinnreich Spiel von Stimmen, die denselben Inhalt, eine nach der andern von ihm eingenommen (eingenommen, denn jede ist unfrei, an ihn und die Ordnung des Ganzen gebunden) in verschlungenem Reigen vorüberführen.

Nur Seb. Bach hat auch dieser Form einmal tiefen Sinn eingegeben; Beethoven hat sie nur leicht behandelt.

Ungleich bedeutender, der Gipfel aller polyphonen Gestaltungen, ist

15. die Fuge. Ein Gedanke, *Thema* genannt, ergreift eine Stimme nach der andern; aber diesem Thema, das der Kern der ganzen Komposition ist, stellen die Stimmen nach freiem Antrieb andre Sätze (*Gegensätze*) entgegen, verlassen es auch (in *Zwischensätzen*) zeitweis' um später wieder zu ihm zurückzukehren und so — nach Erfodern einmal oder mehrmals — das Thema ihren Kreis durchschreiten zu lassen (Durchführung) und endlich mit ihm oder frei zu schliessen. Hier ist Dramatik, freie Betheili-

gung selbständiger Stimmen oder Personen in fester Einheit des Alle erfüllenden Grundgedankens (Thema's) und der Freiheit, von ihm abzulassen. In der Bach-Händelschen Periode war die Fuge nach innerer Nothwendigkeit vorwaltende Form. Dies ist sie nicht mehr, die freie Bewegung der Geister hat vieler und ausgedehnter Formen neben ihr bedurft. Aber sie hat der Fugenform keineswegs entbehren können: die Künstler von Joseph Haydn bis Beethoven, und nach ihnen alle tiefer schöpfenden Künstler haben die Fugenform bald selbständig aufgestellt, bald in Theilen und Sätzen ihrer Sonatenformen (Symphonien u. s. w.) angewandt.

Die Doppel- und dreifache oder Tripelfuge behandelt in gleicher Weise zwei und drei Themate, die dann Subjekte heissen, neben einander.

In allen Fugen kann das Thema bisweilen in halb so schneller oder noch einmal so langsamer Bewegung vorgeführt werden. Ersteres heisst Verkleinerung, letzteres Vergrösserung; jenes hat grössere Belebung, dies grösseres Gewicht zum Zweck. Ferner kann das Thema in der Verkehrung, nämlich in entgegengesetzter Richtung seiner Tonfolge vorübergeführt und damit von entgegengesetzter Seite gleichsam als sein eigner Gegensatz geltend gemacht werden.

Endlich kann eine oder können mehrere Stimmen in dramatischer Beeiferung das Thema schon einsetzen, ehe noch die mit dem Vortrag des Thema's vorangegangne Stimme dasselbe zu Ende gebracht hat. Diese Darstellungsweise heisst Engführung.

Wir haben hierbei schon angedeutet, dass diese besondern Gestaltungen keineswegs willkürliche Spiele oder Künstlichkeiten sind, für die sie oft angesehn werden, sondern ihre ganz vernunftgemässe Bedeutung haben.

Die letzte Kunstform, auf die wir einen Blick zu werfen haben, ist

16. die Figuration. Sie beruht auf der Ausbildung jeder oder der meisten Stimmen zu einem selbständigen Inhalt, ohne dass derselbe wie in Kanon und Fuge, von jeder Stimme Punkt für Punkt festgehalten oder an ein bestimmtes Thema geknüpft wäre. Hier nähert sich die Polyphonie wieder der Homophonie, wenn sie nur flüchtig, nur in einzelnen Momenten figurirt; das „obligate Akkompagnement,“ das Beethoven als sich angeboren erwähnt, ist ein Mittelglied zwischen Polyphonie und Homophonie; es verbindet

für leichtere Aufgaben die Gediegenheit der erstern mit der Freiheit der letztern.

Eine besondre Art der Figuration ist die Choralfiguration, der Gegensatz figuraler Stimmen gegen eine Choral- oder sonst gehaltene Melodie, die cantus firmus heisst. Beethoven hat sich der Figuration gegen einen cantus firmus, und zwar einen selbstgebildeten, nur dreimal bedient, in seinem zehnten Quatuor, Op. 74, dann im elften, Op. 95, endlich im A moll-Quatuor, Op. 132.

Anhang II.

Verzeichniss der Werke Beethovens.

Vorbemerkung.

Quellen:

1. Biographie von Ludwig van Beethoven verfasst von A. Schindler. 4. Ausgabe. Münster 1871.
2. Chronologisches Verzeichniss der Werke Beethoven's von A. Thayer. Berlin 1865.
3. Ludwig van Beethoven's Leben von A. Thayer. 3 Bände. Berlin 1867—1879.
4. Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke von Ludwig van Beethoven von G. Nottebohm. 2. Auflage. Leipzig 1868.
5. Ein Skizzenbuch Beethoven's aus der Zeit 1801/1802. Beschrieben von G. Nottebohm. Leipzig 1865.
6. Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803. In Auszügen dargestellt von G. Nottebohm. Leipzig 1880.
7. Beethoveniana von G. Nottebohm. Leipzig u. Winterthur 1872.
8. Neue Beethoveniana von G. Nottebohm. Erschienen in Leipzig im Musikalischen Wochenblatt 1875—1879.

Die äussere Anordnung der Werke verfolgt den Zweck, dem Auge eine rasche Uebersicht über die fortschreitende Entwickelung des Meisters zu gewähren, insbesondere die Perioden grösserer und geringerer Produktivität der Anschauung einzuprägen.

Den Uebertragungen ist ihr Platz unter den Originalwerken zugewiesen, aus welchen sie hervorgegangen sind.

Zur Erklärung Folgendes:

Die Jahreszahl in der Mitte über dem Text bezeichnet die Zeit des Entstehens, die am Rande rechts die Zeit des Erscheinens der Werke.

Ein Fragezeichen unmittelbar neben der laufenden Nummer deutet an, dass das betreffende Werk der überstehenden Jahreszahl nur mit Vorbehalt genauerer Feststellung untergeordnet ist. Ein Fragezeichen in der Rubrik der Erscheinungszeit erklärt die letztere für unbekannt.

Die eingeklammerten Zahlen unter den Werken verweisen auf die Besprechung derselben innerhalb der Biographie.

Ms. b. = das Manuskript besitzt. — N. d. T. = Nach dem Tode erschienen — unbekannt, in welchem Jahre. —

I.

Kompositionen aus der Bonner Zeit.

1781 bis 1792 (Herbst).

A. Kompositionen, deren Entstehungsjahr mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit angegeben werden kann.

1781.

Nr.

1. IX Variationen über einen Marsch von Dressler. C moll 1782
2. **III Sonaten für Klavier. Es dur, F moll, D dur** . 1783

3.? Sonate für Klavier und Flöte. B dur . . . . Ungedruckt
Ms. b. Artaria. Vielleicht auf Anregung Pfeifers entstanden, mit dem Beethoven 1779—80 musicirt hat. (S. 7. II, 472.)

1782.

4. Zweistimmige Fuge . . . . Ungedruckt
Ms. b. Artaria.
5. Lied „Schilderung eines Mädchens“, für 1 Singstimme und Klavier 1783

1783.

6. Lied „An einen Säugling“, für 1 Singstimme und Klavier 1784
7. Rondo für Klavier. A dur 1784
8. Konzert für Klavier. Es dur . . . . Ungedruckt
Instrumentation nur angedeutet. Ms. b. Artaria.

1784.

9.? Menuett für Klavier. Es dur 1805

1785.

10. **III Quartette für Klavier, Violine, Viola und Violoncello. C dur, Es dur, D dur** . . . . 1832?
11. **Trio für Klavier, Violine und Violoncello. Es dur.** 1830
Vielleicht erst 1786 vollendet.
(64)

1786.

12.? Präludium für Klavier. F moll 1805

1789.

Nr.

13. Op. 39. II Präludien für Klavier oder Orgel . . 1803

1790.

14. Trauerkantate auf den Tod Joseph II. . . . . Ungedruckt
Manuskript verschwunden. Kopie desselben 1884 durch den Wiener Kaufmann A. Friedmann bei einem Leipziger Antiquar entdeckt und gekauft. Sie stammt aus dem Nachlass Hummels. Die Aechtheit der Komposition ist von Brahms und Hanslick anerkannt.

15. Variationen für Klavier. D dur. Thema: „Vieni Amore“ von Righini 1791

16. Ritterballet. 8 Musikstücke . . . . Ungedruckt
Aufgeführt am 6. März 1791. Ms b. Artaria.

17. Lied „der freie Mann, für 1 Singstimme, Chor und Klavier. Mit neuem Text von Wegeler: „Was ist des Maurers Ziel?“ erschienen 1797
1795 umgearbeitet. Der ursprüngliche Text in Nr. 232 der Breitkopf-Härtelschen Gesammtausgabe wieder untergelegt.

1791.

18. II Arien für 1 Singstimme u. Orchester. Eingelegt in Umlaufs Oper „Die schöne Schusterin“.
1. „O welch ein Leben“, für Tenor. Später mit anderem (Goetheschem) Texte als Lied Nr. 4 „Maigesang“ in Opus 52 erschienen 1805
2. „Soll ein Schuh nicht drücken“ für Sopran . Ungedruckt
Ms. b. Artaria.

1792.

19. Allegretto und Menuetto für 2 Flöten . . . . Ungedruckt
Komponirt den 23. August 1792 Abends 12 Uhr. Ms. b. Artaria.

20. Kantate auf Leopold II. . . . . Ungedruckt
Manuskript verschwunden. Kopie aufgefunden. cf. Nr. 14.

21. **Op. 3. Trio für Violine, Viola u. Violoncello. Es dur.** 1797
(cf. Thayer I. 240.)
Op. 64. Sonate für Klavier und Violoncello, eine Uebertragung von Op. 3 1807

22. Rondino für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner. Es dur 1829

23. Op. 52. VIII Gesänge für 1 Singstimme u. Klavier 1805

Nr.

1. Urians Reise um die Welt, Text von Klaudius.
2. Feuerfarb, T. von Sophie von Mereau.
3. Liedchen von der Ruhe, T. von Bürger.
4. Maigesang, T. von Goethe. (Siehe Nr. 18. 1.)

Nr. 1, 2 und 4 bestimmt, Nr. 3 wahrscheinlich in Bonn komp.

5. Mollys Abschied, T. von Bürger.
6. Ohne Liebe lebe, wer kann, T. v. Lessing.
7. Marmotte. T. aus Goethes Jahrmarktsfest.
8. Das Blümchen Wunderhold, T. von Bürger.

24.? Vierhändige Variationen für Klavier. C dur. Thema vom Grafen Waldstein 1794

25.? XIII Variationen für Klavier. A dur. Thema: „Es war einmal ein alter Mann", aus der Oper „das Rothe Käppchen" von Dittersdorf. Die Oper in Bonn 1791/92 aufgeführt. 1794

B. Kompositionen, deren Entstehungsjahr unbekannt ist.

26. Arie für Bass und Orchester. Text: „Mit Madeln sich vertragen" aus Goethes Klaudine von Villa-bella . . . . Ungedruckt

Ms. b. Artaria.

27. Lied für 1 Singstimme und Klavier. Text: „Erhebt das Glas mit froher Hand" . . . . Ungedruckt

Ms. b. Artaria.

28. Punschlied für 1 Singstimme, Chor und Klavier . Ungedruckt
29. Trio für Klavier, Flöte und Fagott . . . . . Ungedruckt
30. Op. 103. Oktett für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner 1834
31. Op. 8. Serenade für Violine. Viola und Violoncello. D dur 1797

Op. 42. Nocturno für Klavier und Viola, Uebertragung von Op. 8 1804

II.

Kompositionen aus der Wiener Zeit.

1792 (Herbst) bis 1827 (Frühling).

1793. 1794 bis Mai 1795.

Jahre der Studien bei **Haydn, Schenk** und **Albrechtsberger.** (S. 20–28.)

1793.

Nr.

32. XII Variationen für Klavier und Violine . . . 1793
Thema aus Figaros Hochzeit „Se vuol ballare".
Eleonore von Breuning gewidmet.
Nach Thayer schon in Bonn komponirt, aber in Wien revidirt und mit einer Koda vermehrt.

33.? Op. 44. XIV Variationen für Klavier, Violine und Violoncello. Es dur. Originalthema 1804
Nach Thayer spätestens 1803 entstanden, nach Nottebohm spätestens 1793, da sich eine zu den Variationen gehörige Skizze vor dem Entwurf des Liedes Feuerfarb findet, das im Jahre 1793 schon in Bonn bekannt war.

1794.

34.? **Op. 87. Trio für 2 Oboen und englisches Horn. C dur.** Aufgeführt in Wien 23/12. 1797. Zugleich mit einer Uebertragung für Klavier und Violine als Sonate und mit einer andern für 2 Violinen und Viola als Trio erschienen 1806

35.? Rondo für Klavier und Violine. G dur . . . 1808

1794/1795.

36. **Op. I. III Trios für Klavier, Violine und Violoncello. Es dur, G dur, C moll** 1795
Die ins Jahr 1794 gehörigen Skizzen der Trios in G dur und C moll beweisen, dass diese Trios Ende des Jahres noch nicht fertig waren. Das Es dur-Trio ist vielleicht früher komponirt. (Die chronolog. Angabe auf S. 63 ist irrthümlich).
Op. 104. Quintett C moll. Uebertragung des Trio C moll. Komponirt 1817 1819
(95—100)

37. **Op. 19. Zweites Konzert für Klavier und Orchester. B dur** (der Entstehungszeit nach erstes Konzert.) 1801
Am 29. März aufgeführt, 2 Tage früher vollendet. Cadenz

zu Satz I erschienen in der Gesammtausg. cf. Nottebohm Them. Verz. S. 153.

(41 f. 199 f. A.)

1795.

Nr.		
38.	Kanon. „Im Arm der Liebe ruht sichs wohl". Text gleich Nr. 3 in Op. 52. Bei Albrechtsberger komponirt und in „Beethovens Studien" von Seyfried veröffentlicht	1832
39.	Lied „Seufzer eines Ungeliebten und Gegenliebe" von Bürger, für 1 Singstimme und Klavier. . . Gegen Ende des Unterrichts bei Albrechtsberger entstanden. (II. 93 A.)	1837
40.	**Op. 2. III Sonaten für Klavier. F moll, A dur, C dur.** Spätestens im Frühjahr 1795 vollendet. (104 ff.)	1796
41.	XII Variationen für Klavier. C dur. Thema: „Menuett à la Vigano" aus dem Ballet „Le nozze disturbate" von Haïbl	1796
42.	XII deutsche Tänze für Orchester, komponirt für den Maskenball der Gesellschaft der bildenden Künstler. Klavierauszug erschien	1795
	Partitur und Stimmen	1798
43.	XII Menuetten für Orchester, komponirt für denselben Zweck. Klavierauszug erschien	1795
	Partitur und Stimmen	1798
44.	IX Variationen für Klavier. A dur. Thema: „Quant'è più bello" aus „La Molinara"	1795
45.	VI Variationen für Klavier. G dur. Thema: „Nel cor piu non mi sento" aus Paisiellos „La Molinara"	1796
46.?	**Op. 4. Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncello. Es dur** . . . . Uebertragung des unter Nr. 30 genannten, von B. nicht herausgegebenen Oktetts. (48 A.)	1797
	Op. 63 ist ein Arrangement des Quintetts für Klavier, Violine und Violoncello	1807
47.?	VI Menuetten für Klavier. Nach Thayer, Leben Beethovens, II. S. 6 erschienen.	1796

1796.

Nr.

48. Sonate für Klavier. C dur. Bruchstück. Der zweite Satz von Ries durch Zusatz von 11 Takten vollendet. Dem Fräulein Eleonore von Breuning gewidmet 1830

49. Op. 71. Sextett für 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte. Es dur 1810

Im Winter 1804 – 1805 aufgeführt. Beethoven nennt es eines seiner früheren Werke und schätzt es gering (Brief an Breitkopf und Härtel von 8/8 1809). Nottebohm nimmt 1796 als das späteste Jahr an.

50. **Op. 49. Nr. 2. Sonate für Klavier. G dur** . . 1805

(74 f.)

51. **Op 65. Scene und Arie für Sopran mit Orchester. „Ah! perfido“.** Im Klavierauszuge erschienen. . 1810

Anfangs 1796 in Prag komponirt.

(64 A., 118)

52. VI Allemandes für Klavier und Violine . . . 1814

53. **Op. 46. Adelaide, für I Singstimme und Klavier** 1797

(121 f.)

Erster Entwurf (sehr unähnlich dem vollendeten Werke) in den Studien bei Albrechtsberger.

54. **Op. 5. II Sonaten für Klavier und Violoncello. F dur, G moll** 1797

In Berlin gegen Mitte 1796 komponirt.

(114 ff.)

55. Abschiedsgesang an Wiens Bürger beim Auszuge der Wiener Freiwilligen. Lied für 1 Singst. u. Klav. 1796

Im November 1796 komponirt. Später mit anderem Text als Trinklied erschienen.

56. XII Variationen für Klavier. A dur. Thema: Danse Russe aus dem Ballet „Das Waldmädchen“ . . 1797

(66)

57. Op. 6. Vierhändige Sonate für Klavier. D dur 1797

Vielleicht schon vor 1796 komponirt.

(73)

1797.

58. Kriegslied d. Oesterreicher. Lied f. 1 Singst. u. Klav. 1797

Im April 1797 komponirt.*)

*) Nr. 55 und 58 sind beide in Folge der für Oesterreich bedrohlichen

Nr.

59.? **Op. 7. Sonate für Klavier. Es dur** 1797
(171 ff.)

60.? XII Variationen für Klavier und Cello. G dur. Thema: Marsch aus Händels „Judas Maccabäus“. . 1797

61.? **Op. 16. Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott. Es dur** 1801
Aufgeführt am 6. April 1797.
(101 ff.)
Aus diesem Quintett ist später ein Klavierquartett mit drei Saiteninstrumenten und ein Streichquartett entstanden; das erstere hat Beethoven selbst eingerichtet.

62.? Op. 51. Nr. 1. Rondo für Klavier. C dur . . . 1797

63.? VII ländlerische Tänze für Klavier 1799

1798.

64. **Op. 15. Erstes Konzert für Klavier und Orchester. C dur** (der Entstehungszeit nach zweites) . . . 1801
Vor Anfang Juli vollendet. 3 Cadenzen zum ersten Satz in der Gesammtausgabe.
(41 f. 199 A. f.)

65. **Op. 10. III Sonaten für Klavier. C moll, F dur, D dur** 1798
(174 ff.)

66. **Op. 11. Trio für Klavier, Klarinette** (oder Violine) **und Violoncello. B dur** 1798
(100)

67. „La partenza“ von Metástasio, Lied für 1 Singst. und Klavier. (Später mit deutschem Text) . . 1803

68. Op. 75 Nr. 4 „Gretels Warnung“. Lied für 1 Singst. und Klavier 1810

69.? **Op. 9. III Trios für Violine, Bratsche u. Violoncello. G dur, D dur, C moll** 1798

70.? Op. 66. XII Variationen für Klavier und Cello. F dur. Thema: „Ein Mädchen oder Weibchen“ . 1798

71.? VIII Variationen für Klavier. C dur. Thema aus Gretry's „Rich. Löwenherz“, „Une fièvre brûlante“ 1798

72.? VI leichte Variationen für Klavier oder Harfe. F dur. Thema: Ein Schweizerlied 1798

Kriegsereignisse von 1796 und 1797 entstanden; ungefähr um dieselbe Zeit schrieb Haydn seine Musik zu „Gott erhalte Franz den Kaiser“, die viel mehr Glück hatte als Beethovens Kompositionen.

Nr.

73.? **Op. 12. III Sonaten für Klavier und Violine. D dur, A dur, Es dur** 1798/99

(II. 141)

1799.

74. X Variationen für Klavier. B dur. Thema: „La Stessa la Stessissima“ aus Salieri's „Falstaff“. . 1799

75. VII Variationen für Klavier. F dur. Thema: „Kind, willst Du ruhig schlafen“ aus Winters „Unterbrochenem Opferfest“ 1799

76. VIII Variationen für Klavier. F dur. Thema: „Tändeln und Scherzen“ aus Sussmayrs „Soliman II.“ 1799

77. **Op. 13. Sonate pathétique. C moll** 1799

(185 ff.)

78. **Op. 14. II Sonaten für Klavier. E dur, G dur** . 1799

(179 ff.)

Sonate E dur nach F dur versetzt und von Beethoven selbst für Streichquartett eingerichtet erschien . 1802

79. Op. 49 Nr. 1 Sonate für Klavier. G moll . . . 1805

Spätestens 1799 komponirt.

(74)

1799/1800.

80. **Op. 20. Septett für Violine, Bratsche, Horn, Klarinette, Fagott, Violoncell und Contrabass** . 1802

Aufgeführt den 2. April 1800.

(74. 213)

Op. 38 ist ein Arrangement des Septetts als Trio für Klavier, Violine oder Klarinette und Cello, von Beethoven selbst 1802 ausgeführt. Erschienen . 1805

81. **Op. 21. Erste Symphonie. C dur** 1801

Aufgeführt den 2. April 1800.

(217—229)

1800.

82. **Op. 18. VI Quartette für 2 Violinen, Viola, Violoncello.**

F dur, G dur, D dur, C moll, A dur, B dur.

Nach Thayer (Biogr. II S. 116 ff.) sind diese Quartette etwa von 1795 an komponirt, 1800 der letzten

Nr.

Feile unterworfen worden. Erschienen 1. Lfg. . 1800/1801
2. „ 1801

(202 ff.)

83. VI Variationen für Klavier (très-faciles). G dur Originalthema 1801

84. **Op. 17. Sonate für Klavier und Horn. F dur** . 1801
Am 17. und 18. April 1800 komponirt.

(297)

85. **Op. 37. Drittes Konzert für Klavier und Orchester. C moll** 1804
Aufgeführt am 5. April 1803. Cadenz zum ersten Satz in der Gesammtausgabe.

(201)

86. **Op. 22. Sonate für Klavier. B dur** 1802

(188 ff.)

87. VI vierhändige Variationen für Klavier. D dur. Originalthema zu „Ich denke dein" (Goethe) . . 1805

88. ?Duos für Klarinette und Fagott. C dur, F dur, B dur ?

1800/1801.

89. **Op. 23. Sonate für Klavier und Violine. A moll.** 1801

(II. 141)

90. **Op. 24. Sonate für Klavier und Violine. F dur** . 1801

(II. 141)

Op. 23 und 24 gleichzeitig komponirt und ursprünglich unter einer Opus-Zahl veröffentlicht. Nottebohm, Mus. Wochbl. 1877. Nr. 35.

91. **Op. 43. Prometheus, Ballet.**
Aufgeführt am 28. März 1801.

(214 ff.)

Klavierauszug 1801
Partitur der Ouverture 1803
Part. der übrigen Musik n. d. T.

1801.

92. **Op. 26. Sonate für Klavier. As dur** 1802

(193)

Nr.		
93.	**Op. 27. II Sonaten, quasi fantasia, für Klavier.**	
	Nr. 1. **Es dur.** (149 f.)	1802
	Nr. 2. **Cis moll** (136 f. 299)	1802
94.	**Op. 28. Sonate für Klavier. D dur** . . . . (194. 298)	1802
95.	**Op. 29 Quintett f. 2 Viol., 2 Bratschen, Cello. C dur.** (212 ff. 300)	1802
96.	„Lob auf den Dicken", für 2 Singstimmen und 4 stimmigen Chor. Ein Spass auf Schuppanzigh. Geschrieben auf die letzte leere Seite von Op. 28.	Ungedruckt
97.	? VII Variationen für Klavier und Violonc. Thema: „Bei Männern, welche Liebe fühlen"	1802
98.	? Op. 25. Serenade für Flöte, Violine, Bratsche. D dur	1802
	Op. 41 ist eine von Beethoven durchgesehene und stellenweise korrigirte Uebertragung von Op. 25 auf Klavier, Violine und Flöte	1803

1801/1802.

99.	**Op. 85. Christus am Oelberge, ein Oratorium** . Aufgeführt 5/4. 1803. Hauptarbeit des Sommers 1801. 1802 nachgefeilt. (247 ff.)	1811
100.	Lied „der Wachtelschlag" für eine Singstimme und Klavier . . . . Gleichzeitig mit Christus komponirt.	1804
101.	**Opferlied von Matthisson. Für 1 Singstimme u. Klav.** In einem Skizzenbuche, dem von Nottebohm beschriebenen, das Beethoven vom Herbst 1801 bis Frühling 1802 benutzte, stehen mehrere Entwürfe zu diesem Liede*).	?
102.	Op. 116. Tremate, empi tremate! Terzett für Sopran, Tenor und Bass mit Orchester . . . . Ein Entwurf ebenfalls im Skizzenbuch von 1801/1802. Ganz vollendet erst 1814 und am 27/2. unter Mitwirkung der Milder aufgeführt.	1826

*) Nottebohm setzt den allerersten Entwurf des Opferliedes, welchen er in den Beethoveniana S. 51 mittheilt, in das Jahr 1794, weil diesem Entwurfe Arbeiten zum ersten Satze des Trios in G dur aus Op. 1 folgen, das 1794/1795 entstand.

Nr.
103. XII Contretänze für 2 Violinen und Bass (Blas-instr. ad lib.).

Drei von diesen Tänzen, Nr. 10 (C dur), Nr. 2 (A dur), Nr. 9 (A dur), sind sicher 1801/1802 entworfen; jedoch Nr. 3. 4. 6. 8. 12 sind spätestens 1800 komponirt, Nr. 7 und 11 entstammen dem Ballet Prometheus.

Alle zwölf Tänze in Orchesterstimmen erschienen 1803

104. VI ländlerische Tänze für 2 Violinen und Bass . 1802

Fünf von diesen (Nr. 1, 2, 3, 4, 6) 1801/1802 entworfen.

105. Op. 33. 7 Bagatellen für Klavier 1803

Einige der kleinen Stücke scheinen viel früher entstanden zu sein. Die Kopie des Manuskripts trägt die Jahreszahl 1782. Doch Nr. 1 wurde 1801 skizzirt (cf. Thayer, Leben Beethovens, II. 391) und Nr. 6 ist jedenfalls erst 1802 entstanden; Nr. 7 Anfang 1801 entworfen (Mus. Woch. 1877 Nr. 37).

(76)

1802.

106. **Op. 30. III Sonaten für Klavier und Violine. A dur, C moll, G dur** 1803

(298. II. 141)

107. **Op. 31. III Sonaten für Klavier.** Nr. 1 (**G dur**) und Nr. 2 (**D moll**) sind zweifellos 1802 komponirt und erschienen 1803

Nr. 3 (**Es dur**) ist etwas später vollendet und erschien 1804

(196 ff.; II. 23. 35)

108. **Op. 34. VI Variationen für Klavier. F dur.** Original-thema 1803

(67)

109. **Op. 35. XV Variationen mit einer Fuge für Klavier.** Thema aus „Prometheus“ 1803

(69 ff. 217)

110. **Op. 36. Zweite Symphonie. D dur** 1804

Erste Aufführung 5/4. 1803.

(230 ff.)

Als Trio für Klavier, Violine und Violoncello von Ries unter Beethovens Aufsicht arrangirt. Erschienen 1807

111. Musikalischer Spass. An Zmeskall gerichtet im Herbst 1802.

Abgedruckt in Thayers chronolog. Verz. Nr. 98 . 1865

Nr.		
112.	?Op. 50. Romanze für Violine u. Orchester. F dur	1805
113.	?Op. 51. Nr. 2. Rondo für Klavier. G dur . .	1802

1803.

114. **Op. 47. Sonate für Klavier und Violine. A dur.** 1805

Der letzte Satz, schon 1802 entworfen, war ursprünglich für die Sonate Op. 30 in A dur bestimmt.

(303 ff.)

115. Op. 40. Romanze für Violine u. Orchester. G dur 1803

116. Gesangstück für Sopran, Tenor und Bass mit Orchesterbegl. „Nie war ich so froh wie heute.“ Ungedruckt

(315 f.)

117. V Variationen für Klavier. D dur. Thema „Rule Britannia“ 1804

Entwürfe in dem von Nottebohm beschriebenen Skizzenbuche von 1803.

(67. 318 A)

118. Allegretto, später Bagatelle überschrieben. Vielleicht nicht vollendet . . . . Ungedruckt

(cf. Nottebohm, ein Skizzenbuch von 1803 und Musik. Woch. 1875. Nr. 46).

119. Op. 45. III Märsche für Klavier zu 4 Händen. C dur, Es dur, D dur 1804

(68)

120. Op. 88. Lied „Das Glück der Freundschaft“, für 1 Singst. u. Klav. Auch „Lebensglück“ betitelt. 1803

121. ?„Zärtliche Liebe“ (Beglückt durch mich, beglückt durch Dich). Lied für 1 Singstimme und Klavier. Später mit dem Texte „Ich liebe Dich, so wie Du mich“ erschienen 1803

122. ?**Op. 48. VI Lieder von Gellert für I Singst. u. Klav.** 1803

1. Bitten „Gott deine Güte“.
2. Gottes Macht und Vorsehung.
3. Die Liebe des Nächsten.
4. Vom Tode.
5. Die Ehre Gottes in der Natur.
6. Busslied. (309 ff.)

123. ?VII Variationen für Klavier. C dur. Thema „God save the King“ 1804

1803/1804.

Nr.

124. **Op. 55. Dritte Symphonie. Es dur. (Sinfonia Eroica)** 1806

Einige Motive stammen schon aus dem Jahre 1801 (Thayer, Beeth. II. 291). Hauptarbeit des Sommers 1803; vollendet im Frühjahr 1804. Aufgeführt am 7. April 1805.

(252—296)

1804.

125. **Op. 53. Sonate für Klavier. C dur** 1805

(188 ff.)

126.*) Andante favori für Klavier. F dur. 1806

(190)

1804/1805.

127. **Op. 54. Sonate für Klavier. F dur** 1806

(188 ff.)

1805.

128. **Op. 56. Tripelkonzert für Klavier, Violine, Cello und Orchester** 1807

(297. II. 2)

129. Op. 32. Lied „An die Hoffnung“ für 1 Singstimme und Klavier. Text aus Tiedge's „Urania“, die 1801 erschien 1805

(116)

1804 1805.

130a. **Op. 72a. Leonore (Fidelio),** Oper in drei Akten, erste Bearbeitung.

Zum ersten Mal aufgeführt am 20. November 1805.

(317—348)

1806.

130b. **Op. 72 a. Leonore (Fidelio),** Oper in zwei Akten, zweite Bearbeitung.

(349—358)

Der Klavierauszug der Oper in ihrer ursprünglichen Gestalt erschien ohne Ouverture und Finale. . . 1810

*) Nr. 125 u. 126 sind (cf. Nottebohm „ein Skizzenbuch vom Jahre 1803“) schon im vorhergehenden Jahre angefangen worden.

Nr.

Der Klavierauszug der zweiten Bearbeitung mit den Abweichungen der ersten, von O. Jahn herausgegeben 1852

130c. **Ouverturen zur Oper Leonore.**

Nr. I. C dur. 1805 komponirt. Zur Oper nicht aufgeführt. Als Op. 138 erschienen 1832

(327—342)

Nr- 2. C dur. 1805 komponirt und zu den Aufführungen der ersten Bearbeitung gespielt . . 1842

Nr. 3. C dur. In den Monaten Januar bis März 1806 komponirt und zu den Aufführungen der zweiten Bearbeitung gespielt 1810

(387—398)

131. **Op. 57. Sonate** für Klavier. F moll 1807

Theilweise schon 1804 entstanden.

(II. 2. 26—34)

132. **Op.** 60. **Vierte Symphonie. B dur** 1809

Aufgeführt im Frühling 1807.

(II. 2—14)

133. **Op. 61. Konzert für Violine und Orchester. D dur** 1809

134. Dies Violinkonzert zu einem Klavierkonzert von Beethoven selbst 1807 umgearbeitet 1808

Cadenzen zum 1. und 3. Satze des Pianoforte-Arrangement in der Gesammtausgabe, Serie 9 Nr. 7.

(II. 53)

135. **Op. 59. III Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. F dur, E moll, C dur** 1808

Spätestens Ende 1806 vollendet.

(II. 34—52)

136. XXXII Variationen für Klavier. C moll. Originalthema 1807

(81 f.)

137 **Op. 58. Viertes Konzert f. Klavier u. Orch. G dur** 1808

Schon im Frühling 1804 angefangen; vollendet spätestens im April 1807. Cadenzen zum ersten Satze und 1 Cadenz zum letzten Satze in der Gesammtausgabe, Serie 9 Nr. 7.

(II. 85—88)

138. ? Lied „Empfindungen bei Lydiens Untreue" (anderer Titel „Als die Geliebte sich trennen wollte"), nach dem Franzôs von Breuning, für 1 Singstimme und Klavier 1809

1807.

Nr.

139. **Op. 63. Ouverture zu Collins Trauerspiel „Coriolan".** 1808
Vor dem 20. April 1807 vollendet. Im Decbr. 1807 aufgeführt.
(II. 55 ff.)

140. **Op. 86. Messe für 4 Singstimmen und Orchester. C dur** 1812
In einem Briefe aus Wien vom August 1807 an das Weimarer Journal des Luxus und der Moden als „eben vollendet" bezeichnet. Aufgeführt am 13. September 1807.
(II. 148—155)

141. **Lied „In questa tomba oscura"** für 1 Singstimme und Klavier 1808
Gedicht von Carpani. Die letzte von 63 Bearbeitungen, mit denen viele Musiker und Dilettanten concurrirt hatten.

1808.

142. **Op. 70. Zwei Trios für Klavier, Violine, Violoncell. D dur, Es dur** 1809
(II. 133 ff.)

143. **Op. 69. Sonate für Klavier und Violoncello. A dur** 1809
(II. 140 ff.)

144. **Sehnsucht. „Nur wer die Sehnsucht kennt" von Goethe.** Mit 4 Melodien für 1 Singst. u. Klavier 1810
Das Originalmanuskript trägt das Datum 3/3. 1808.*)
(120. II. 61)

145. ?**Op. 67. Fünfte Symphonie. C moll** 1809
Aufgeführt am 22. Decbr. 1808.
Theilweise, vielleicht in allen Motiven, schon 1804/1805 entworfen; vollendet zwischen dem April 1807 und dem März oder spätestens dem December 1808.
(319 A. 337. II. 2. 61—85)

146. ?**Op. 68. Sechste Symphonie (Pastorale). F dur** . 1809
Aufgeführt am 22. December 1808.
(II. 2. 95 ff.)

147. **Op. 80. Fantasie für Klavier, Chor und Orchester C moll** 1811
Aufgeführt am 22. December 1808.
(II. 91 ff.)

---

*) Die auf S. 275 und 279 des zweiten Theiles diesem Liede gegebene biographische Beziehung beruht auf einem chronologischen Irrthum, ist daher aufzugeben.

1809.

Nr.

148. **Op. 73. Fünftes Konzert f. Klav. u. Orch. Es dur** 1811
(II. 89 ff.)

149. „Lied aus der Ferne" von Reissig, für 1 Singstimme und Klavier 1810

150. **Op. 74. Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Es dur** 1810
(II. 422 ff.)

151. Marsch. F dur. Gedruckt in einer nicht von Beethoven herrührenden Bearbeitung mit der Bezeichnung „Dem Yorkschen Corps 1813" und unter einer Sammlung von Geschwindmärschen bei Schlesinger erschienen 1822
Ursprünglich dem Erzherzog Anton, dann der Böhmischen Landwehr gewidmet. — 1810 veränderte Beethoven die Instrumentation und bestimmte den Marsch als Beitrag zu einer Carroussel-Musik, die von Erzherzog Rudolf zum Namensfeste der Kaiserin Maria Ludovika am 25/8. 1810 veranstaltet wurde. Später hat B. die Instrumentation noch einmal geändert und ein Trio hinzugefügt. In dieser Gestalt sollte der Marsch als „Zapfenstreich Nr. 1" 1822 herauskommen. Die Edition unterblieb aber. (cf. Nottebohm, them. Verz. u. Mus. Woch. 1879. Nr. 35.)

152. Op. 77. Fantasie für Klavier. G moll. (Okt. 1809) 1810
Nach Nottebohm gleichzeitig mit Op. 80 entworfen.
(307)

153. **Op. 78. Sonate für Klavier. Fis dur.** (Okt. 1809) 1810

154. **Op. 75.** Nr. 5. An den fernen Geliebten. „Einst wohnten süsse Ruh" von Reissig. Nr. 6. Der Zufriedene. „Zwar schuf das Glück" von Reissig. 2 Lieder für 1 Singst. und Klavier mit den übrigen Gesängen von Op. 75 erschienen . . . 1810

155. II Gesänge für eine Singstimme und Klavier. Text von Reissig 1812
Nr. 1. Der Liebende. „Welch ein wunderbares Leben"
Nr. 2. Der Jüngling in der Fremde. „Der Frühling entblühet"

156. **Op. 79. Sonatine für Klavier. G dur** 1810
Vielleicht viel früher komponirt, nach Nottebohm spätestens 1808.

(74)

Nr.
157. Op. 76. Variationen für Klavier. D dur. Originalthema? 1810
(II. 178 Anm.)
158. Op. 82. Vier Arietten und ein Duett. Ital. und deutsche Texte 1811
(120. II. 277 f.)
159. Lied „Andenken“ von Matthisson, für 1 Singstimme 1810
160. **Op. 81b. Sextett für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und 2 obligate Hörner. Es dur** 1810
161.? „Die laute Klage“, für 1 Singst. u. Klav. . . 1837

1809/1810.

162. **Op. 81a. Sonate für Klavier. Es dur. (Les Adieux)** 1811
Sämmtliche Sätze vor 4/5. 1809 skizzirt, ehe an Flucht und Abreise Erzherzog Rudolfs zu denken war.
(II. 191 ff.)
163. **Op. 84. Ouverture und Zwischenakte zu „Egmont.“** 1811/1812
Erste Aufführung am 24. Mai 1810. Die Partitur ausser der Ouvertüre höchst wahrscheinlich schon fertig, als das Presto (3. Satz) des Op. 74 geschrieben wurde.
(II. 163 ff.)

1810.

164. Ecossaise und Polonaise für Harmonie-Musik. Ms. b. d. Musik-Vereinsbibliothek in Wien . . Ungedruckt
165. Op. 83. III Gesänge für 1 Singstimme u. Klavier. Text von Goethe 1811
Nr. 1. Wonne der Wehmuth „Trocknet nicht Thränen“.
Nr. 2. Sehnsucht „Was zieht mir das Herz so“.
Nr. 3. Mit einem gemalten Bande „Kleine Blumen“.
(120. II. 279)
166. Marsch für Militärmusik. F dur . . . . Ungedruckt
„1810 in Baden k. f. Erzh. Anton. 3. Sommermonat.“
167. **Op. 95. Quartett für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell. F moll** 1816
Im Monat Oktober 1810 komponirt u. Zmeskall gewidmet.
(II. 428 ff.)
168 Op. 75. Nr. 1. Mignon. „Kennst du das Land“ von Goethe.
Nr. 2. Neue Liebe, neues Leben. „Herz mein Herz“ von Goethe.

Nr.

?Nr. 3. „Es war einmal ein König" von Goethe.
Mit den übrigen Liedern in Op. 75 (cf. Nr. 68 und 154) erschienen. 1810

(119. 122. II. 279)

1811.

169. **Op. 97. Trio für Klav., Viol. u. Violoncell. B dur** 1816
Am 3. März angefangen und vollendet am 26. März (Autograph).

(169. II. 254 ff.)

170. An die Geliebte. „O dass ich Dir vom stillen Auge" von Stoll. Für eine Singstimme und Klavier.
Im December 1811 komponirt. 1814
Eine zweite Bearbeitung mit Triolenbewegung in der Pianofortestimme stammt aus dem December 1812 1840

171. **Musik zu dem Fest- und Nachspiele „Die Ruinen von Athen"** von Kotzebue.
Aufgeführt am 9. Februar 1812.
Zu Beethovens Lebzeiten erschien nur
als Op. 113 die Ouverture 1823
als Op. 114 der Marsch mit Chor 1824
Die vollständige Partitur (Op. 113) nach Beethovens Tode 1846

(II. 170 ff.)

172. **Musik zu dem Fest- und Vorspiele „König Stephan, Ungarns erster Wohlthäter,"** von Kotzebue.
Aufgeführt am 9. Februar 1812.
Als Op. 117 erschien die Ouverture 1826
Die vollständige Partitur erst in der Breitkopf-Härtelschen Gesammtausgabe 1864

(II. 181 ff.)

1811/1812.

173. **Op. 92. Siebente Symphonie. A dur** 1816
Vollendet am 13. Mai 1812. Erste Aufführung am 3. December 1813.

(II. 241 ff.)

1812.

(II. 23 Anm.)

174. **Op. 93. Achte Symphonie. F dur** 1816
Vollendet in Linz im Okt. 1812. Erste Aufführung am 27. Febr. 1814.

(II. 14—25)

Nr.

175. III Equale für 4 Posaunen. „Linz 2/10. 1812.“ Geschrieben auf Aufforderung des Domkapellmeisters Glöggl in Linz 1827

Nr. 1 u. 3 erschienen mit untergelegtem lateinischem Texte u. von Seyfried f. Männerstimmen arrangirt, als „Trauergesang bei Beethovens Leichenbegängniss“ in Seyfrieds „Studien“; Nr. 2 mit Text von Grillparzer (Du, dem nie im Leben) als Männergesang unter dem Titel „Trauerklänge bei Beethovens Grabe“, ebenfalls bei Seyfried.

176. **Op. 96. Sonate für Klavier und Violine. B dur** . 1816

Der 2. 3. 4. Satz Ende 1812 komponirt.

(II. 145 f.)

177. Trio für Klavier, Violine und Violoncell. B dur. 1830

Nach der Aufschrift 2/6. 1812 komponirt. Ein Satz. Für die kleine Freundin Max. Brentano.

1810/1815.

178. **Irische Gesänge,** mit Begleitung von Klavier, Violine und Violoncell.

In England durch Thomson herausgegeben 1814/1816

(II. 268 ff.)

1812/1814.

179. **Wallisische Gesänge,** mit Begleitung von Klavier, Violine und Violoncell.

In England durch Thomson herausgegeben 1817

(II. 268 ff.)

1814/1823.

180. **Schottische Gesänge,** mit Begleitung von Klavier, Violine und Violoncell.

In England durch Thomson herausgegeben } 1818 1841

(II. 268 ff.)

?

181. **Gesänge verschiedener Nationen,** mit Begl. v. Klav., Viol., Vcell. — Der grösste Theil . . . . . . Ungedruckt

12 derselben von Espagne herausgegeben 1860

(II. 268)

1813.

182. Triumphmarsch für Orchester zu dem Trauerspiel

Nr.

„Tarpeja“ von Kuffner. Klavierauszug 1819
Partitur . . . . n. d. T.
Am 26. März 1813 aufgeführt.

183. Kanon: „Kurz ist der Schmerz“. (F moll). . . n. d. T.
Für den Musikdir. Naue komp. am 23. Nov. 1813.
(II. 403)

184. **Op. 91. Wellingtons Sieg,** für Orchester. Der zweite Theil „Die Siegessymphonie“ ursprünglich für Mälzels Harmonicon 1813 komponirt 1816
Erste Aufführung 8. Decbr. 1813.
(256 Anm.; II. 205 ff.)

185. **„Der Bardengeist“.** Lied für eine Singst. u. Klav. 1814

186.? **Op. 94. „An die Hoffnung“,** für 1 Singst. u. Klav. Text von Tiedge. Zweite Bearbeitung 1816
Vielleicht erst 1815 beendet.

1814.

187. **Op. 72b. Die Oper Leonore-Fidelio, zum dritten und letzten Mal bearbeitet.** — Erste Aufführung am 23. Mai.
Vierte Ouverture, in E dur, komponirt, aber erst zur zweiten Aufführung, am 26. Mai vollendet und gespielt. Der von Moscheles verfertigte Klavierauszug der dritten Bearbeitung erschien. . . . 1814
Die Partitur zuerst in Paris mit französ. Text . ?
(358 ff.)

188. **Abschiedsgesang „Die Stunde schlägt“,** für 2 Tenor- u. 2 Bassstimmen . . . . Ungedruckt
Komponirt für Herrn von Tuscher.

189. Chor „Germania! Germania! Wie stehst Du jetzt im Glanze da!“ für 4 Singstimmen und Orchester. Text von Treitschke. Aufgeführt 11/4. 1814 als Schlusschor zu dem Singspiel „Die gute Nachricht“. Klavierauszug 1814
Partitur in der Gesammtausgabe als Nr. 207 d. erschienen . . . . n. d. T.

190. Kantate. Zum Namenstage des Dr. Malfatti . . Ungedruckt
Am 24. Juni 1814 im Weinhaus bei Wien komponirt

191. **Op. 90. Sonate für Klavier. E moll.** 1815
„Wien, am 16. August 1814.“
(II. 263 f.)

Nr.

192. Op. 118. Elegischer Gesang „Sanft wie Du lebtest, hast Du vollendet“. „An die verklärte Gemahlin meines Freundes Pascolati“. Für 4 Singstimmen, Klavier und Streichquartett 1826

193. Chor „Ihr weisen Gründer glücklicher Staaten“, für 4 Stimmen und Orchester. (31/9. 1814 komp.). Ungedruckt

194. **Op. 115. Ouverture für Orchester, C dur** . . . 1825

„Am ersten Weinmonat 1814“. Angefangen schon 1811, im März 1815 an der letzten Hälfte der Partitur noch geändert.

(II. 259 ff.)

195. **Op. 136. „Der glorreiche Augenblick“**, Kantate für 4 Singstimmen und Orchester. Text von Weissenbach. Mit neuem Text von Rochlitz unter dem Titel „Preis der Tonkunst“ erschienen 1836

Erste Aufführung 29/11. 1814.

(II. 233 ff.)

196. Op. 89. Polonaise für Klavier. C dur 1815

Thema zur Polonaise unter den Skizzen zu Op. 136.

197. Musik zu dem Drama „Leonore Prohaska“. 3 Gesangstücke und Instrumentation des Marsches aus op. 26 . . . . Ungedruckt

(II. 239 Anm.)

198. Des Kriegers Abschied. „Ich zieh' ins Feld“, für 1 Singstimme und Klavier. Text aus Reissig's „Blümchen“ 1815

199.? Italienische Gesänge, 1—4 stimmig, meistentheils ohne Begleitung. Text von Metastasio . . . . Ungedruckt

Einige dieser Lieder aus viel früherer Zeit, z. B. die Arie „Ma tu tremi, o mio tesoro“ aus dem Winter 1801/1802.

(401)

200.? Musikalischer Scherz „Ich bin der Herr von zu, du bist der Herr von von.“ Auf einem Skizzenblatt zu Op. 136. Abgedruckt bei Nohl (Neue Briefe Nr. 107 A.) 1867

1815.

201. Op. 100. „Merkenstein“, für 1 oder 2 Singst. und Klavier. (F dur). 1816

Eine erste Bearbeitung in Es dur, von Beethoven ver-

Nr.

worfen, entstand am 12. Decbr. 1814. (Nottebohm Mus. Woch. 1879. Nr. 40.)

202. Sehnsucht. „Die stille Nacht umdunkelt", für 1 Singst. und Klavier. Text aus Reissig's „Blümchen" 1816

203. „Das Geheimniss", für 1 Singst. und Klavier. Text von Wessenberg 1816

204. Zwei Kanons „Das Schweigen" und „das Reden" 1817

Am 24/1. 1816 in Charles Neate's Stammbuch geschrieben.

205. Schlussgesang aus dem patriotischen Singspiele „Die Ehrenpforten". Text „Es ist vollbracht!" von Treitschke. Aufgeführt 15/7. 1815. Klavierauszug 1815

206. Kanon „Kurz ist der Schmerz". (F dur) . . . n. d. T.

Komponirt für Spohr am 3. März 1815.

207. **Op. 112. Meeresstille und glückliche Fahrt,** für Chor und Orchester. 1822

Aufgeführt am 25. Decbr. 1815.

(II. 155 ff.)

208. **Op. 102. II Sonaten für Klavier und Violoncell** . . 1819

cf. Mus. Wochbl. 1879 Nr. 40.

(II. 338 ff.)

209. Skizzen zu einem **Klavierkonzert in D dur.** Thema im Mus. Woch. Nr. 32 u. 34 1875

(II. 90)

1816.

210. Kanon „Glück zum neuen Jahr", vierstimmig, Es dur 1816

211. Musikalischer Scherz. Aus einem Briefe an Frau Milder-Hauptmann am 6. Januar 1816. Bei Nohl (Briefe, Nr. 125) und bei Thayer unter Nr. 201 . 1865

212. Kanon „Ars longa".

Für Hummels Stammbuch komponirt am 4. April 1816.

In Nohls Neuen Briefen Beethovens erschienen . 1867

213. Op. 99. „Der Mann von Wort", für 1 Singst. und Klavier . . . . , ... 1816

214. **Op. 101. Sonate für Klavier. A dur** 1817

Begonnen 1815, zweiter Satz gleichzeitig mit Nr. 215 komponirt. — Gespielt 18/2. 1816.

(II. 265 ff.)

Nr.

215. **Op. 98. „An die ferne Geliebte“, Liederkreis für 1 Singstimme und Klavier.** Text von Jeitteles . 1816
Beendigt im Monat April, begonnen 1815.
(II. 159 ff.)

216. Marsch für Militärmusik (D dur) . . . . n. d. T.

217. „Ruf vom Berge“ für 1 Singstimme und Klavier Text „Wenn ich ein Vöglein wär“, von Treitschke 1817
Komponirt 13/12. 1816.

218. Gelegenheitskantate zur Geburtstagsfeier des Fürsten Lobkowitz. Für Herrn Peters, den Erzieher der Söhne komponirt. . . . . Ungedruckt

219. Gesang der Mönche aus Wilhelm Tell, f. 2 Tenor- und 2 Bassstimmen. . . . . n. d. T.

220. „So oder So“, f. 1 Singst. u. Klav. Text von Lappe. 1817

221. Op. 137. Fuge für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. D dur . . . . n. d. T.
Komponirt am 28. November 1817.

222. „Resignation“, für 1 Singstimme und Klavier. Text von Haugwitz. 1818

223. Kanon auf Mälzel „Ta ta ta“ 1844
Mit diesem Texte wohl nicht vor Dezbr. 1817 entstanden.
(II, 25. 230)

1818.

224. Aufgabe für den Erzherzog Rudolf, füs 1 Singst. und Klav. Text „O Hoffnung“ von Tiedge . . . 1819
„Im Frühjahr 1818 in doloribus“
(II. 335)

225. **„Dernière pensée“** für Klavier. B dur 1824
(76)

226. **Op. 106. Sonate für Klavier. B dur** 1819
Frühestens im November 1817 begonnen, die ersten 2 Sätze im Sommer 1818 in Mödling beendet, der letzte spätestens im März 1819.
(170. II, 333. 337)

1818/1819.

227. Op. 105. VI variirte Themen für Klavier allein oder mit Flöte oder Violine 1819

1818/1820.

Nr.

228. Op. 107. X variirte Themen für Klavier allein oder mit Flöte oder Violine 1820

1819/1822.

229. **Op. 123. Missa solemnis. D dur** 1827

Ende Oktober 1819 das Credo beendet. Am 19. März 1823 dem Erzherzog Rudolf das ganze Werk handschriftlich übergeben. Erste Aufführung (einzelne Sätze) am 7. Mai 1824.

(II. 341 ff.)

1819.

230. Gelegenheitsstück für 1 Singstimme und Klavier. „Auf Freunde, singt dem Gott der Ehe" . . . n. d. T.

Komponirt für Gianatasio del Rio. Am 14/1. 1819.

231. Kanon infinitus. „Hol euch der Teufel! B'hüt euch Gott!" 1864

Von Mödling aus im Sommer 1819 an Steiner geschickt.

232. „Glaube und hoffe". Für Schlesinger komponirt am 21. Septbr. Abgedruckt im Anhange Beil. E. 1863

233. Kanon. „Glück, Glück zum neuen Jahr", (F dur) komponirt für die Gräfin Erdödy am 31. Dec. In d. Ges.-Ausg. Nr. 256 b. 1864

1820.

234. Kanon. Glückwunsch für Erzherzog Rudolf. . . ?

Komponirt am 1. Januar. Ms. b. Gesellschaft der Musikfreunde.

235. Abendlied, „Wenn die Sonne niedersinket", für 1 Singstimme und Klavier. Text von Goeble. . 1820

Komponirt am 4. März.

236. Kanon. „Hofmann, sei ja kein Hofmann!" (Auf einen Komponisten Namens Hofmann) 1825

237. „Das liebe Kätzchen", „Der Knabe auf dem Berge", zwei österreichische Volkslieder. Die Begleitung von Beethoven.

Komponirt am 18. März 1820. cf. Nr. 181.

In Nohls Neuen Briefen unter Nr. 232 1867

238. **Op. 109. Sonate für Klavier. E dur.** 1821

(II. 40)

1821.

Nr.
239. Kanon. „O Tobias Haslinger". 10. Sept. 1821 . 1863
240. **Op. 110. Sonate für Klavier. As dur** 1822
Im December vollendet.
(II. 413)

241.? II Kanons. „Sankt Petrus war ein Fels!" „Bernardus war ein Sankt!" . . . . .Ungedruckt?
Für Peters, Erzieher der Prinzen Lobkowitz.

242.? Op. 119. XI Bagatellen für Klavier 1824
Das Originalmanuskript von Nr. 1—6 trägt das Datum „1822 Novbr." Doch ist Nr. 2—5 zwischen 1800—1804 entworfen, auch Nr. 1 wird seiner Stellung wegen in eine frühere Zeit gehören, Nr. 6 ist 1821 entstanden, Nr. 7—11 ist 1820 auf Aufforderung Friedrich Starkes geschrieben und 1821 in dessen Klavierschule erschienen. Auf einen Theil also von Op. 119 ist die Erzählung Schindlers zu beziehen: „In der Zeit der grossen Messe komponirt, gleichsam um auszuruhen," nicht auf Op. 126. Auch die andere Erzählung Schindlers, Peters habe die 1822 angebotenen Bagatellen zurückgewiesen, trifft Op. 119. Danach ist unsere hierher gehörige Mittheilung (I, 79) zu berichtigen, natürlich auch die Op. 119 und Op. 126 betreffenden chron. Daten, soweit sie von obigen abweichen.
cf. Nottebohm, ein Skizzenbuch von 1801/1802 und Mus. Woch. 1879. Nr. 14 und 1878, Nr. 43 und 44.
(77)

1822.

243. **Op. 111. Sonate für Klavier. C moll.** 1823
Am 13. Januar 1822 vollendet.
(II. 414 f.)

244. **Op. 124. Ouverture „Weihe des Hauses". C dur** 1825
Komponirt Ende Sept. 1822. Aufgeführt am 3. Okt. 1822.
(II. 179 ff.)

245. Schlusschor mit Sopran- u. Violin-Solo u. Ballet zur „Weihe des Hauses," eine Umarbeitung der „Ruinen von Athen" bei Gelegenheit der Eröffnung des Josephstädter Theaters in Wien . . . . .Ungedruckt?

246. Allegretto für Orchester. Es dur 1835
Auch Gratulationsmenuett genannt, zu Ehren Heuslers, des Direktors des Theaters der Josephstadt komp. und am 3. Nov. 1822 aufgeführt.

Nr.

247. Op. 128. Der Kuss. Ariette für 1 Singstimme u. Klavier. Text von Weisse 1825

248.? **Op. 121b. Opferlied, für 1 Singstimme, Chor und Orchester** 1825

Text von Matthisson. Zweite Bearbeitung. Zwischen der ersten und zweiten liegt ein unausgeführter Entwurf aus den Jahren 1805 oder 1807. Nach Nottebohm (Beethoveniana S. 51) wurde die zweite Bearbeitung erst 1823/1824 vollendet. cf. Nr. 101.

1823.

249. Stammbuchblatt für 1 Singstimme und Klavier . 1843

Komponirt am 20. Jan. „Der edle Mensch sei hülfreich".

250. Kantate zum Geburtstage des Fürsten Ferdinand Lobkowitz, für 3 Singstimmen und Klavier. Abgedruckt in Nohls Neuen Briefen Nr. 255 . . . 1867

251. **Op. 120. XXXIII Variationen für Klavier. C dur.** Thema: ein Walzer von Diabelli 1823

(89. II. 405 ff.)

252. Erinnerungsblatt. „Das Schöne zum Guten" für Frau v. Pachler. F dur. . . . . ?

253.? Kanon zu 6 Stimmen. „Edel sei der Mensch" von Goethe 1823

254.? Op. 129. Rondo für Klavier. „Die Wuth über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice". 1828

Von Deiters ins Jahr 1823 gesetzt.

1823/1824.

255. **Op. 125. Neunte Symphonie. D moll.** 1826

Aufgeführt am 8. Mai 1824.

Nach Schindler im Februar 1824 vollendet. Hauptarbeit des Sommers 1823. Die drei ersten Sätze im Oktober fertig, der Schlusssatz mit Chor im Spätherbst 1823 bis Anfang 1824 geschrieben. Skizzen zur Symphonie entstanden schon 1817.

(II. 379 fff.)

256. Op. 126. VI Bagatellen für Klavier 1825

Erste Entwürfe auf einem Bogen mit Skizzen zum Schlusschor der neunten Symphonie. Die Bagatellen waren spätestens mit Ablauf der ersten Hälfte des Jahres 1824 fertig. (cf. Nottebohm, Mus. Woch. 1878 Nr. 42 u. 43.). (cf. Nr. 242 Anmerkung.).

(77 ff.)

Nr.

257. Op. 122. Bundeslied für Solo- und Chorstimmen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte. Text von Goethe 1825
(cf. Nottebohm, Mus. Woch. 1878. Nr. 43).

1824.

258. Gesangstück mit italienischem Texte, für den Komponisten Soliva, als Autograph . . . . . . ?
259. Kanon für Herrn Schwenke aus Hamburg . . . 1825
Am 17. November komponirt.
260. **Op. 127. Quartett für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell. Es dur** 1826
Komp. im Sommer und Herbst; aufgeführt am 6. März 1825.
(II. 431 ff.)
261.? Op. 121 a. Adagio, Variationen und Rondo für Klavier, Violine und Violoncell. G dur. Thema der Variationen „Ich bin der Schneider Kakadu" aus Müllers „Schwestern von Prag" 1824

1825.

262. Erinnerungsblatt. „Das Schöne zu dem Guten", für Herrn Rellstab. A dur . . . . ?
Geschrieben am 3. Mai.
263. **Op. 132. Quartett für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell. A moll** 1827
Komponirt im Mai; aufgeführt im November.
(II. 436 ff.)
264. Kanon. „Doctor! sperrt das Thor dem Tod." . . 1838
Aus einem Briefe an Dr. Braunhofer vom 11. Mai.
265. Kanon ohne Text, für Monsieur de Boyer, geschr. am 3. August. Abgedruckt in Nohls neuen Briefen unter Nr. 290 1867
266. Kanon „Si non per portas, per muros," geschrieben am 26. September. cf. Beilage E. 1863
267. Kanon über den Namen des Komponisten Kuhlau. 1832
Am 3. September komponirt. „Kühl, nicht lau".
268. Erinnerungsblatt. „Ars longa." Für Sir George Smart am 6. September geschrieben . . . . . ?

Nr.

269. **Op. 130. Quartett für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell. B dur** 1827

Komponirt gegen Ende 1825; 21. März 1826 aufgeführt. Das jetzige Finale erst 1826 im November komponirt.

(II. 444 ff.)

270. **Op. 133. Fuge für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell. B dur** 1827

Ursprünglich Finale zum Op. 130.

(II. 351 Anm.; 444)

Für das Klavier zu vier Händen (eingerichtet vom Komponisten?) als Op. 134 erschienen 1827

271. Kanon. „Freu dich des Lebens,“ für Theodor Molt komponirt am 16. Decbr. (Ms. b. der Sohn.) . Ungedruckt?

272. Kanon „Bester Herr Graf, Sie sind ein Schaf!“ . 1844

1826.

273. **Op. 131. Quartett für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell. Cis moll** 1827

Komponirt im Frühjahr, im Oktober druckfertig. Aufgeführt nach dem Tode Beethovens.

(II. 445)

274. Kanon. „Es muss sein.“ Geschrieben im Juli. 1843

275. **Op. 135. Quartett für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell. F dur** . . . . : 1827

Komponirt im Sommer und Herbst, vollendet am 30./10 in Gneixendorf. Aufgeführt erst nach dem Tode Beethovens. Letzter Satz überschrieben „der schwer gefasste Entschluss“. Neben den beiden Themen die Worte: „Muss es sein? Es muss sein!“

(II. 446 f. 476.)

276. **Das Finale zu Op. 130**, nach Schindler **allerletzte Komposition**, vollendet im Nov. 1826. cf. Nr. 269. 1826

277. Bruchstück oder Entwurf eines Violinquintetts in C dur, ebenfalls aus dem November 1826; von Nottebohm (Beethoveniana S. 80) für jünger als das Finale Op. 130 erklärt. Ms. b. Diabelli.

In Originalgestalt nicht erschienen, sondern in zwei Uebertragungen für Klavier, zu zwei und vier Händen, mit der Ueberschrift „Letzter Musikalischer Gedanke, aus dem Originalmanuscript im Novbr. 1826.“ 1838

Nr.
278. Vier Takte zu dem Texte „Wir irren allesammt, ein jeder irret anders." In einem Briefe an Holz, der nach Nohl (Briefe, Nr. 385) im December 1826 geschrieben ist. 1865

III.

Nachtrag.

Werke aus verschiedenen Lebensperioden. Entstehungszeit unbekannt. Zum Theil unvollendet. Aechtheit einiger zweifelhaft.

Nr.
279. Duo (für eine Spieluhr?) Vielleicht der Bonner Zeit angehörig. . . . . Ungedruckt
280. Entwurf zu Goethe's Erlkönig. Von Nottebohm der Handschrift wegen zwischen 1800—1810 gesetzt. Abgedruckt in den Beethoveniana S. 100 . . . 1872
281. Kanon auf die Namen Brauchle und Linke, abgedruckt in Thayers chron. Verz. S. 196 . . . 1865
282. Klavierstück aus A moll. Aus dem Nachlass von Therese Malfatti. Abgedruckt bei Nohl (Neue Briefe, Nr. 33) 1867
283. „Man strebt die Flamme zu verhehlen" für 1 Singstimme und Klavier . . . . Ungedruckt
Ms. b. Musikverein in Wien.
284. Duett „Auf der Liebe Rosenbetten," für Gesang und Klavier . . . . Ungedruckt
Ms. b. Artaria.
285. Elegie auf den Tod eines Pudels, für 1 Singstimme und Klavier . . . . Ungedruckt
286. „Gedenke mein," für 1 Singstimme und Klavier . 1844
287. „Der Gesang der Nachtigall," für 1 Singstimme und Klavier. Text „Höre, die Nachtigall singt, der Frühling ist da" aus Sadi's Rosenthal von Herder . . . . Ungedruckt

Nr.

288. „Klage“, Lied für 1 Singstimme u. Klavier. Text „Dein Silberschein durch Eichenhain“ von Hölty. Ungedruckt
Ms. b. Musikverein in Wien.

289. „Nur bei Dir, an Deinem Herzen,“ für 1 Singstimme und Klavier . . . . Ungedruckt
Ms. b. Musikverein i. Wien.

290. Kanon. „Ewig dein, ewig dein.“ Für Baron Pasqualati. Abgedruckt in der Leipz. Allg. Mus. Ztg. (Neue Folge), 16. Dec. 1863

291. „Introduzione del II. Atto,“ für ganzes Orchester. 40 Takte . . . . Ungedruckt
Ms. b. Haslinger.

292. Rondo für Klavier und Orchester. B dur . . . n. d. T.
Das Rondo soll sich unvollendet im Nachlass gefunden und Czerny den Schluss u. die Begleitung hinzugesetzt haben. Vielleicht war es ursprünglich für das Klavierkonzert in B dur bestimmt (Nottebohm).

293. Konzert für Oboe und Orchester. (Existirt vielleicht nicht mehr.) . . . . Ungedruckt

294. Sextett für Oboe, Klarinette, 3 Hörner, Fagott. (Allegro, Menuett). Unvollständig . . . . . . Ungedruckt
Ms. b. Artaria.

295. Marsch in geschwindem Tempo . . . . . . Ungedruckt
Ms. b. Artaria.

296. VII Variationen für 2 Oboen und englisches Horn. C dur. Thema „Reich mir die Hand mein Leben“ aus Don Juan. (1800?) . . . . Ungedruckt
Ms. b. Artaria.

297. Sonate Nr. 15 für Klavier . . . . Ungedruckt
Existenz zweifelhaft.

298. VI Bagatellen und eine Allemande für Klavier . Ungedruckt
Ms. b. Artaria.

299. VIII Variationen für Klavier. Thema „Ich hab' ein kleines Hüttchen nur“ 1831

300. III Tänze für Orchester . . . . Ungedruckt
Ms. b. Artaria.

301. XII Deutsche Tänze. Klavierauszug. Aufgeführt im kleinen Redouten-Saale . . . . Ungedruckt
Ms. b. Artaria.

302. VI Menuette mit Trios für 2 Violinen und Bass . Ungedruckt

303. Ecossaise. (Um 1810?) In Haslingers „Pfennig-Magazin“, 1. Jahrg. erschienen . . . . . . ?

Nr.		
304.	Konzert für Violine. C dur. Fragment . . . . Ms. b. Musikverein i. Wien.	Ungedruckt
305.	Ein Instrumental-Trio. (Das Manuscript nicht aufgefunden)	Ungedruckt
306.	Musikalischer Spass. Aus einem Briefe an Vinzenz von Hauschka. „Ich bin bereit," nämlich ein Oratorium für die Musikfreunde zu schreiben. In Thayers Verzeichniss unter Nr. 298 abgedruckt	1865
307.	Kanon „Signor Abbate! io sono, io sono," an Abbé Stadler. Abgedruckt unter Nr. 256, 13 in der Gesammt-Ausgabe von Breitkopf und Härtel . . .	1864
308.	Kanon „Ich bitt' Dich, ich bitt' Dich, schreib mir die Es-Skala auf." Herrn Hauschka gewidmet .	?
309.	4 Takte zu „Wir irren allesammt, ein jeder irret anders." Ein Zettel in der Wiener Bibliothek. Abgedruckt bei Thayer unter Nr. 277 . . . . cf. Nr. 278 (derselbe Text mit etwas anderer Melodie).	1865
310.	Cadenzen zum ersten und letzten Satze des Mozart'schen Klavierkonzertes in D moll. cf. Nottebohm Them. Verz. S. 154. Erschienen in der Breitkopf-Härtelschen Gesammtausgabe	1864
311.	II leichte Sonatinen für Klavier. G dur. F dur. Vielleicht der Bonner Zeit angehörig, aber Aechtheit zweifelhaft.	n. d. T.
312.	Glaube, Hoffnung, Liebe, Abschiedsgedanken für das Pianoforte. Aechtheit fraglich	1838
313.	Walzer für Klavier. Es dur . . . . Beitrag zu Müllers „Angebinde zum neuen Jahr 1825." Nur von Thayer erwähnt, nicht von Nottebohm.	1824
314.	Walzer für Klavier. D dur	1825
315.	Ecossaise für Klavier. Es dur . . . . Nr. 314 u. 315 in Müller's 50 Walzern erschienen, von Nottebohm nicht erwähnt.	1825

Autographische Beilagen.

A. Die ägyptische Inschrift (Th. I. S. 309) in Abschrift von Beethoven, mitgetheilt von Schindler.

B. Aus Beethovens Notizbüchern, in der Berliner Bibliothek befindlich.

Mit „meilleur" werden Verbesserungen angedeutet.

C. Zuschrift Beethovens an Herrn Moritz Schlesinger, von diesem dem Verf. für das vorliegende Werk mitgetheilt.

„Der Verf. hatte 1824 die mit 1831 aufgegebene „Berliner allgemeine musikalische Zeitung" eröffnet und sich mit Vorliebe und Ehrfurcht den Werken Beethovens zugewandt. Hierauf bezieht sich die freundliche, scherzhafte Aeusserung Beethovens, der mehr auf die Gesinnung und Empfänglichkeit des Schreibers, als auf den fraglichen Werth der Mittheilungen gesehen zu haben scheint." So schrieb Marx in der 2. Auflage.

D. Die erste Seite der Sonate Op. 109.

Man vergleiche damit das Th. II. S. 410 über den Sinn der Sonate Gesagte.

E. Kanon von Beethoven, für Herrn Moritz Schlesinger geschrieben.

F. Ueberschrift zum Finale des Quatuors Op. 133 (Th. II. S. 447) aus der ersten Violinstimme abgenommen.

Dieselbe Ueberschrift ist auf jede der vier Stimmen gesetzt, — offenbar eine allzugrosse Umständlichkeit, wenn dieselbe nur äusserlichen Anlass ohne innerliche Bedeutung (S. 408) hätte.

Die Originale von D, E, F im Besitze von Herrn Moritz Schlesinger.

G. Brief an Bettina von Arnim (II, 301).

Das Original im Besitze des Herrn Pastor Nathusius in Quedlinburg.

Die Linien auf der ersten Seite des Briefes deuten die Originalgrösse an, die Linien auf der Adressseite die Art der Zusammenfaltung.

Die Adresse ist von fremder Hand geschrieben, nur die Umschrift um das Siegel ist von Beethoven.

Das Original enthält auf der Adresse das Postzeichen aus Wien, geschrieben mit rother Dinte, ferner einige mit Rothstift ausgeführte Zahlen, wahrscheinlich vom Berliner Postamt hinzugefügt.

Berichtigungen.

1. I. Seite 126 (letzte Zeile) lies Teplitz.
2. I. Seite 169 (A. 4. Zeile) lies geht.
3. I. Seite 361 (24. u. 25. Zeile) lies individuelle Empfindungen je nach seinem Verhältniss zur Handlung.
4. II. Seite 222 (9. Zeile) lies allem.
5. II. Seite 342 (14. Zeile von unten) lies vierjähriger.

Andere Versehen und Druckfehler möge der geneigte Leser selbst berichtigen. —

Berliner Buchdruckerei, Actien-Gesellschaft, Setzerinnenschule des Lette-Vereins (Carl Janke).

1.

2.

3.

4.

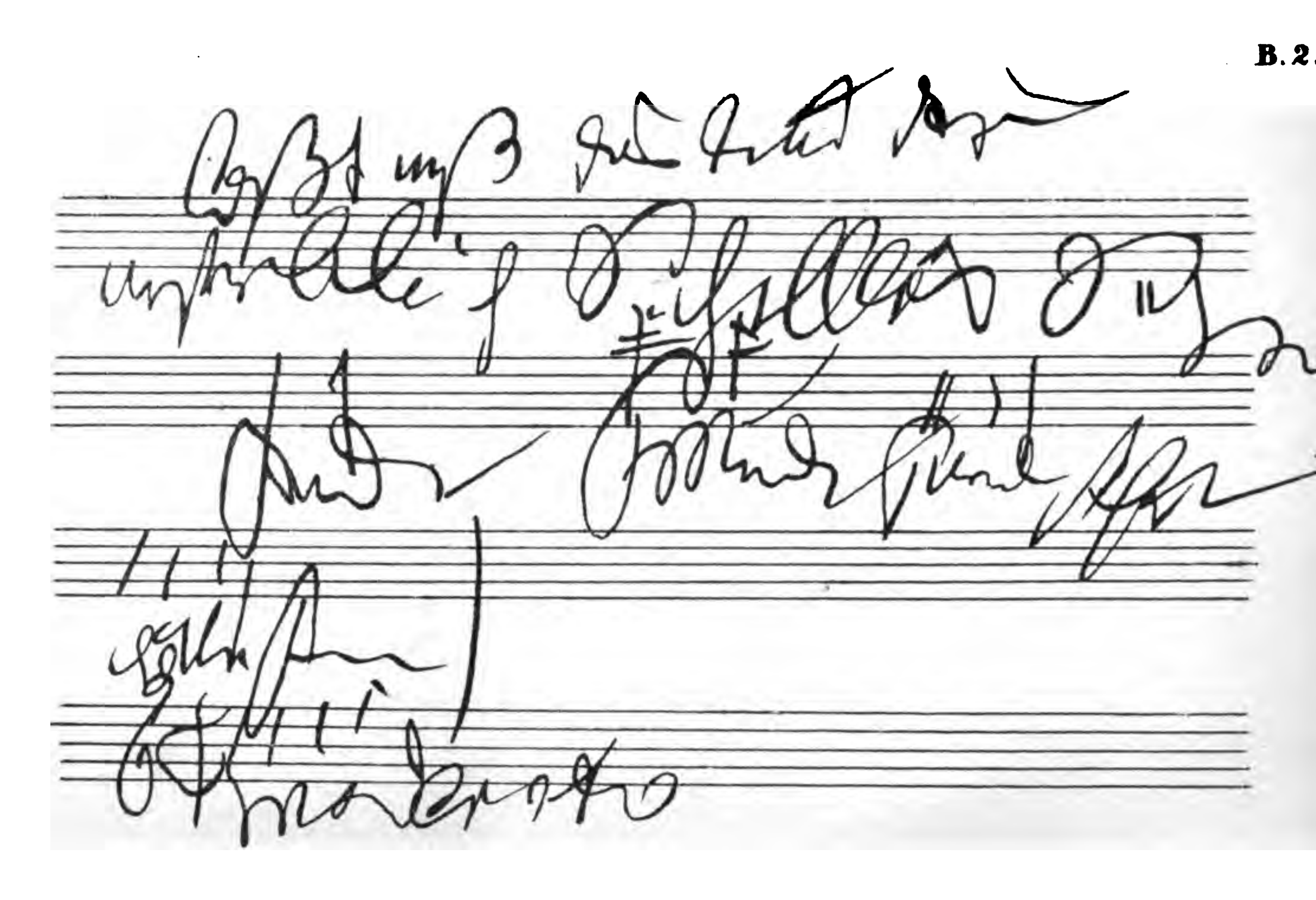
5.

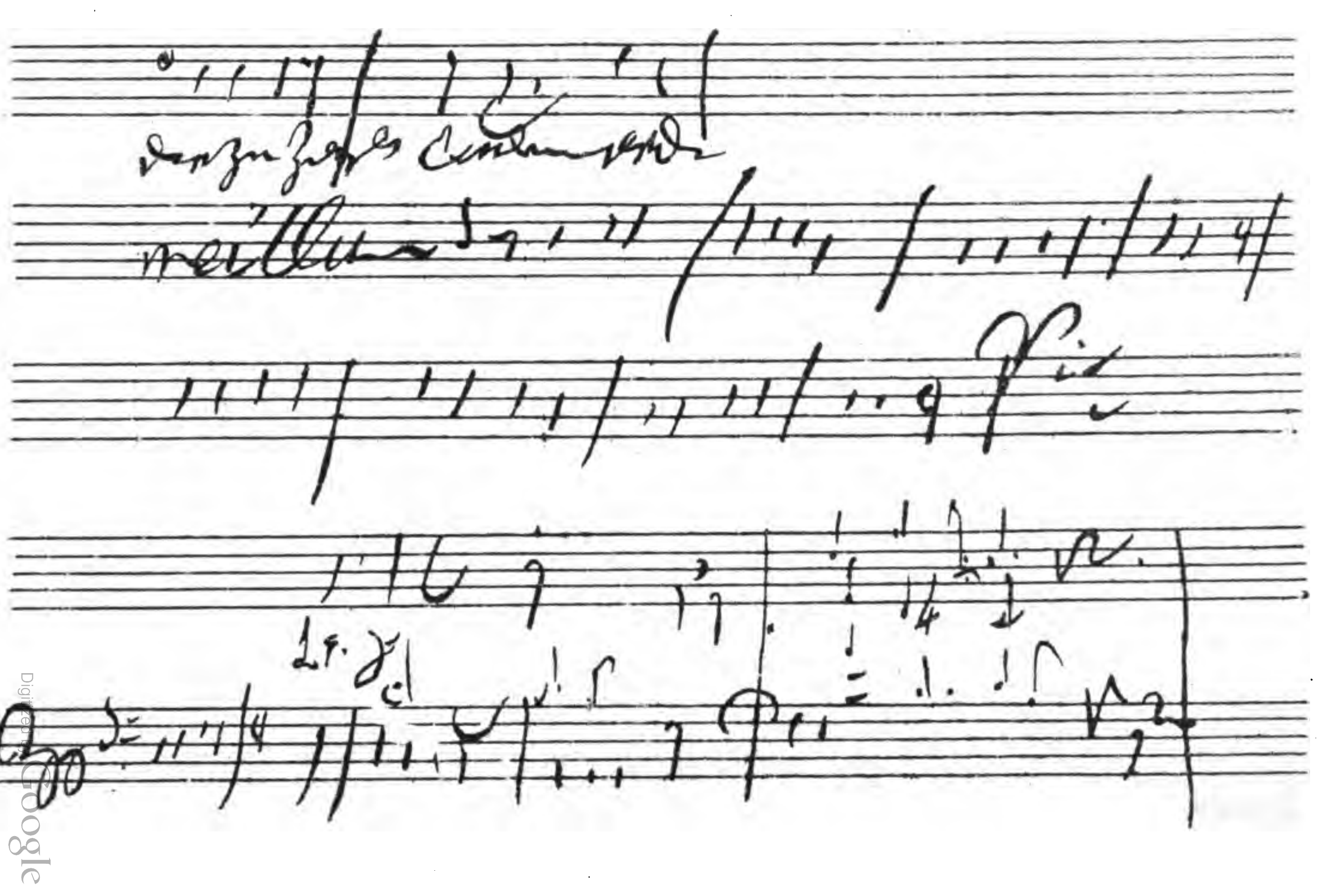
A:

selbst

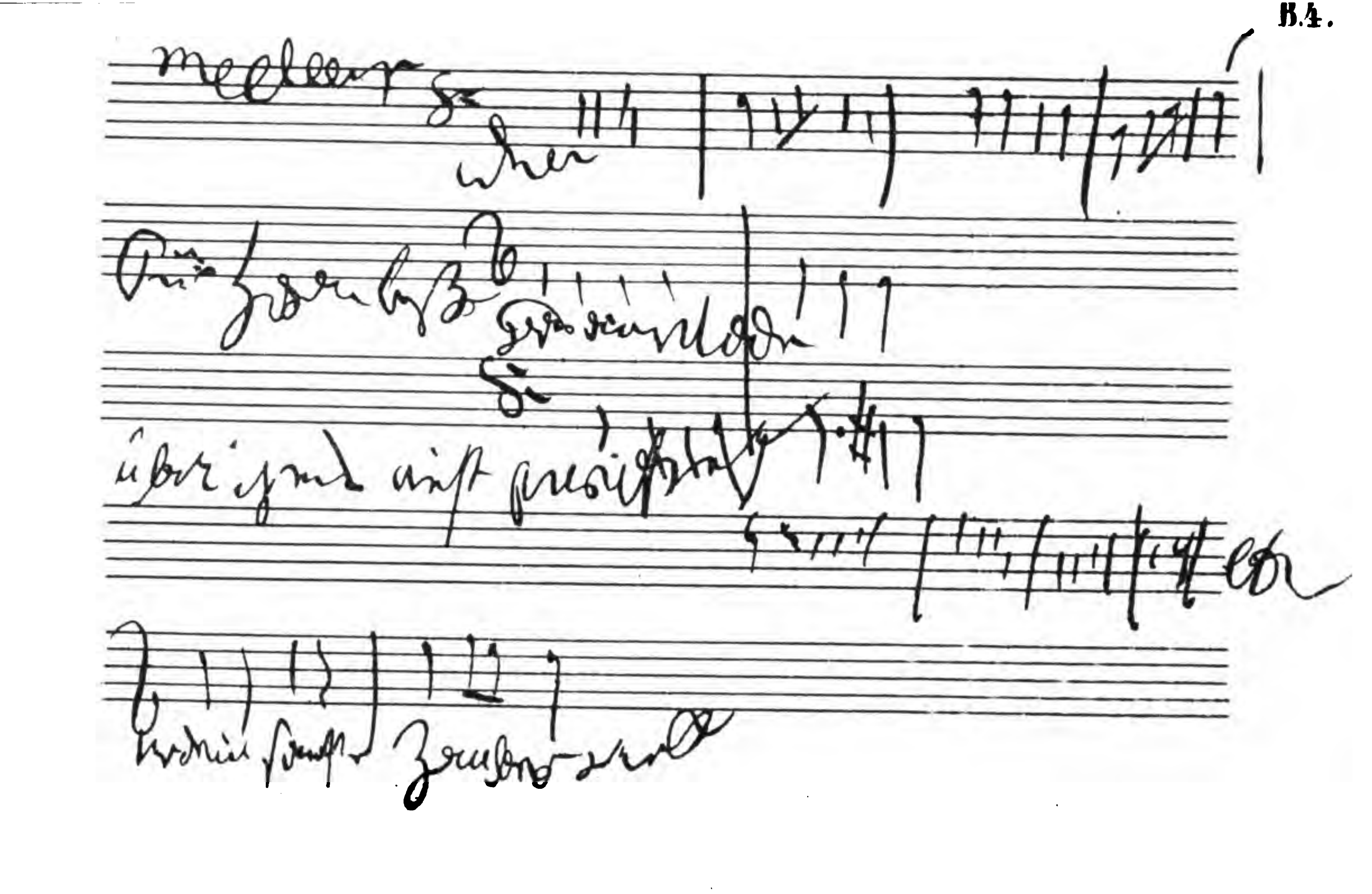
B.1.

B.2.





B.4.



f: p: cres

cresc: p:

p

E.

Wien am 21ten Sept. 1819
bey Gelegenheit des Hr: Schlesinger aus Berlin.

Glaube und hoffe

Von L: v: Beethoven.

F.

Der schwer gefaßte Entschluß. Grave Muß es sein? etc.

Es muß sein! Es muß sein!

Mein letztes Quartett
L. v. Beethoven
Gneixendorf am 30ten October 1826.

F.

Der schwer gefaßte Entschluß. grave

Muß es sein?

Es muß sein! Es muß sein!

[illegible] [illegible] geschrieben von L. v. Beethoven

Gneixendorf am 30ten Oktober 1826.

bey Hr. v. Varigun
Monbijou=Platz No. 1.

Berlin.

Beethoven wohnt auf
der Mölker=Bastey im
Pascolatischen Hauße.

[illegible]

von Wien.

An

Fräulein Bettina v. Brentano
Visconti Laroche